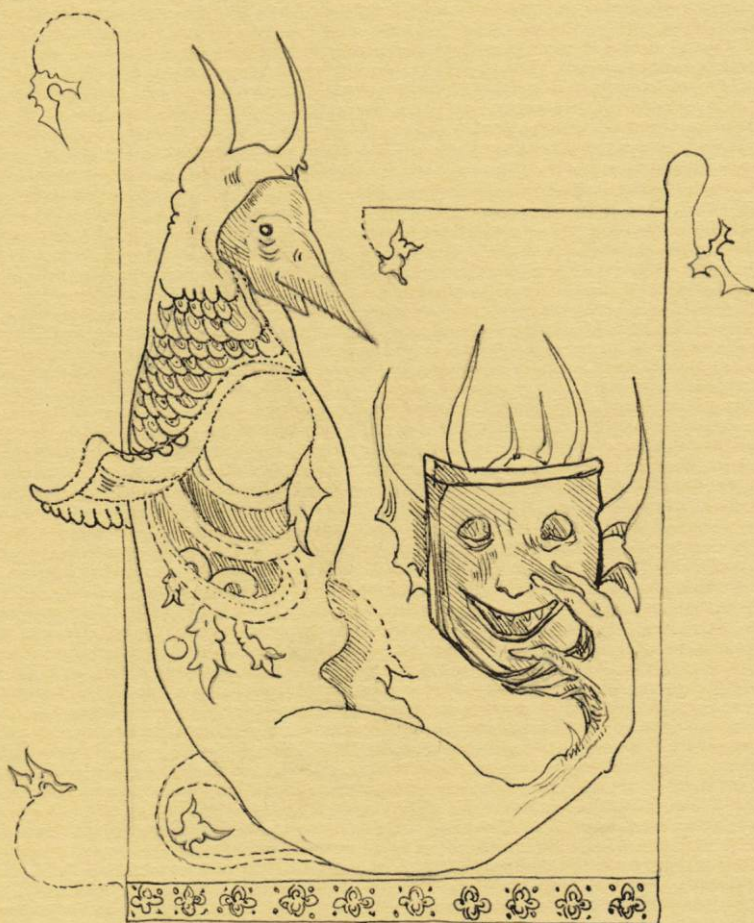


Să nu privești înapoi

Comunism, dramaturgie, societate

Volum coordonat și prezentat de

Liviu Malița



Presa Universitară Clujeană

Să nu privești înapoi

Comunism, dramaturgie, societate

Să nu privești înapoi

Comunism, dramaturgie, societate

Volum coordonat și prezentat de

Liviu Malița

Presa Universitară Clujeană

2022

Referenți științifici:

Prof. univ. dr. Corin Braga

Conf. univ. dr. Ștefana Pop-Curșeu

Ilustrație copertă: Rada Niță-Josan, *Măști*.

ISBN 978-606-37-1431-3

© 2022 Coordonatorul volumului. Toate drepturile rezervate. Reproducerea integrală sau parțială a textului, prin orice mijloace, fără acordul coordonatorului, este interzisă și se pedepsește conform legii.

**Universitatea Babeș-Bolyai
Presa Universitară Clujeană
Director: Codruța Săcelean
Str. Hasdeu nr. 51
400371 Cluj-Napoca, România
Tel./fax: (+40)-264-597.401
E-mail: editura@ubbcluj.ro
<http://www.editura.ubbcluj.ro/>**

CUPRINS

Cuvânt înainte

PARTEA I

O DRAMATURGIE CARE (N-)A SUPRAVIEȚUIT

Liviu Malița

Stop-cadru după treizeci de ani..... 21

Anchetă cu oameni de teatru

Dramaturgi 53

Radu F. Alexandru • Mircea Bradu • Viorel Cacoveanu • Radu Cosașu
• Dinu Grigorescu • Mircea Radu Iacoban • Mircea M. Ionescu •
Ovidiu Pecican • Gheorghe Schwartz • Matei Vișniec

Regizori 127

Radu Afrim • Felix Alexa • Gelu Badea • Alexandru Berceanu • Dinu
Cernescu • Mircea Cornișteanu • Dragoș Galgoțiu • Ovidiu Lazăr •
Vlad Massaci • Andrei Măjeri • Gheorghe Miletineanu • Radu Nica
• Leta Popescu • Theodor-Cristian Popescu • Silviu Purcărete • Andrei
Șerban • Alexa Visarion

Actori	181
Petre Băcioiu • Emil Boroghină • Gheorghe Albert Costea • George Costin • Emil Coșeru • Miriam Cuibus • Ștefan Lupu • Filip Odangiu • Angelo Rababoc • Cornel Răileanu • Sânziana Tarța	
Critici dramatice	209
George Banu • Oana Borș • Ruxandra Cesereanu • Justin Ceuca • Călin Ciobotari • Oltița Cîntec • Nicolae Coande • Ion Cocora • Oana Cristea Grigorescu • Roxana Croitoru • Zeno Fodor • Anca Hațiegan • Florica Ichim • Maria Manolescu Borșa • Doru Mareș • Cristina Modreanu • Ana Maria Narti • Alina Nelega • Doina Papp • Mihai Pedestru • Elisabeta Pop • Marian Popescu • Valeriu Râpeanu • Miruna Runcan • Octavian Saiu • Eugenia Sarvari • Raluca Sas Marinescu • Carmen Stanciu • Corina Șuteu • Irina Wolf • Maria Zărnescu	
Directori de teatre	329
Marius Bodochi • Alexandru Boureanu • Gianina Cărbunariu • Constantin Chiriac • Cristian Hadji-Culea • Gáspár Attila • Dorina Lazăr • Mihai Măniuțiu • Maia Morgenstern • Dinu Săraru	
Micro-anchetă Dramaturgia maghiară în comunism	
Chestionar	351
Albu István • Bodó A. Ottó • Bodolay Géza • Kiss Csaba • Szabó Attila • Tompa Andrea • Visky András	
Lecturi critice	
Ana Maria Narti Dramaturgia realismului socialist (Aurel Baranga, Mihail Davidoglu, Horia Lovinescu, Alexandru Mirodan).....	
	377
Diana Oprea Teodor Mazilu, <i>Proștii sub clar de lună</i>	
	386
Gheorghe Miletineanu Teodor Mazilu, <i>Somnoroasa aventură</i>	
	396

Tompa Andrea

„Atmosferă patriarhală” (Actul 3, scena II).

Recitind *Mobilă și durere* de Teodor Mazilu 400

Miruna Runcan

Teodor Mazilu, *Acești nebuni fățarnici* 403

Raluca Sas-Marinescu

O opinie... publică..... 415

Oltița Cîntec

Un text de circumstanță partinică 420

Alina Nelega

O libretistă: Ecaterina Oproiu (n. 1929) 424

Ioana Toloargă

Horia Lovinescu, *Citadela sfărîmată* 430

Oana Cristea Grigorescu

Îngeri revoltați, păcătoși mântuiți 435

Roxana Țentea

D.R. Popescu, *Piticul din grădina de vară* 440

Răzvan Mureșan

Marin Sorescu, *Iona*. Tragedie în patru tablouri..... 443

Irina Wolf

Lupta pentru respirație – o provocare în vremurile actuale..... 448

Gheorghe Miletineanu

Marin Sorescu, *Pluta Meduzei*..... 451

Cătălin Mardale

Între politic și politizat: *Răceala* de Marin Sorescu 454

Olivia Grecea

Actualitatea textelor lui Ion Băieșu 458

Alexandra Dima

Teatralitatea filosofiei și limitele ei..... 460

Doina Papp

Alexandru Sever, *Comedia nebunilor sau Îngerul bătrîn*
(piesă în trei acte)..... 466

Anca Hațiegan

Marin Preda, *Martin Bormann* (1968)..... 469

Mihai Pedestru

Fănuș Neagu, *Echipa de zgomote*.
Tristele metafore ale uitatei literaturi 481

Cătălin Mardale

File dintr-o istorie imaginară.
Alexandru Popescu, *Croitorii cei mari din Valahia* (1968)..... 485

Anca Hațiegan

Iosif Naghiu, *Întunericul* (1969)..... 488

Nicolae Oprea

I.D. Sîrbu, *Arca bunei speranțe sau teatrul literar*..... 493

Miriam Cuibus

Romulus Guga, *Evul Mediu întâmplător. Tragi-comedie*
în două părți, trei interogatorii și un epilog sau Utopie
dramatică suficient de reală pentru a fi tragică (1977-1979) 502

Rareș Augustin Crăiuț

All that Jazz... la întreprindere 505

Alexandra Felseghi

Adrian Dohotaru, *Anchetă asupra unui tînăr*
care nu a făcut nimic (1980) și *Insomnie* (1982) 508

Laura Pavel

O farsă tragică „grobeizată”: *Culoarul cu șoareci*..... 516

Laura Pavel

O terapie histrionică: piesele de început ale lui Vișniec 519

Gherghina Seleușan-Cristea

Matei Vișniec, Caii la fereastră 532

Marian Popescu

Dramaturgia de dinainte de 1989, azi 537

Dosare de spectacol. 1990-2020

Daiana Gârdan

Repertoriile teatrale în România de azi (1990-2020)

și locul pieselor scrise în comunism. O prezentare cantitativă 543

Bodó A. Ottó

Dramaturgia socialistă pe scenele maghiare postdecembriste 558

Dramaturgul și companionii săi

Matei Vișniec

Dileme de dramaturg 569

Ana Maria Narti

Dramaturgul – omul din umbră 572

Visky András

Dramaturg pentru folosul comunitar 579

Dragoș Galgoțiu

Teatrul – moment de atitudine, instrument de gândire

și formă de libertate 588

Theodor-Cristian Popescu

Regizor 592

Maia Morgenstern

Actorul – un portret în fărâme 594

Bács Miklós

Supra-viețuirile actorului 599

Miruna Runcan

Dramaturgia și datoriile (amânate ale) criticii de teatru 605

Cristina Modreanu

Critica de teatru și politicile identitare 612

PARTEA II**PARALELISME ȘI INTERSECȚII****Liviu Malița**

Cum să ne debarasăm de trecut 621

Comunismul din noi înșine**Ruxandra Cesereanu**

Comunismul din noi în postcomunismul din noi..... 627

Sorin Mitu

O citadelă încă nesfârșită 631

Andrei Țăranu

Comunismul ca răspuns..... 635

Marius Lazăr

Fragmente dintr-un teatru al suspiciunii 641

Aurel Codoban

Relațiile de grup și gnosticismul puterii în socialismul
real și în societatea tranziției..... 653

Doru Pop

Cum am învățat să nu-mi mai fac griji din pricina
anti-comunismului și să-mi iubesc trecutul socialist..... 657

Gabriela Adameșteanu

Comunism, reziduuri.....	661
--------------------------	-----

Azi despre ieri

Ion Bogdan Lefter

Cum a evoluat cultura de dinainte de 1989, după: continuități și discontinuități peste o ruptură	665
---	-----

Sanda Cordoș

Cum se citește azi literatura din timpul regimului totalitar?	669
---	-----

Alex Goldiș

Literatura sub comunism, o instituție funcțională.....	679
--	-----

Andrei Rus

Cinefilia anilor '20 (2020) și revizuirea canonului cinematografic...	682
---	-----

Constantin Pârvolescu

Politicile adaptării patrimoniului literar al socialismului de stat	688
---	-----

Claudiu Turcuș

Audiența, memoria, inerția instituțională.....	694
--	-----

Noua Dramaturgie

Laura Pavel

Ficțiuni dramaturgice despre comunism	701
---	-----

Alina Nelega

De la teatrul literar la teatrul documentar. Dramaturgia românească între 1989 și 2019	708
---	-----

Raluca Sas-Marinescu

Acesta nu este un eseu despre dramaturgie	724
---	-----

Cristina Iancu

O genealogie (pe scurt) a conectării dramaturgiei de practica teatrală.....	729
--	-----

Eugenia Anca Rotescu

Alina Nelega și Fundația Dramafest..... 737

Olivia Grecea

Precedentul dramAcum..... 740

Andreea Vălean

dramAcum, împreună cu publicul, un teatru al prezentului..... 745

Radu Apostol

Prezentul în teatru și teatrul prezentului 755

Alexandru Berceanu

Am fugit de teatru la dramAcum..... 762

Gianina Cărbunariu

După 20 de ani 767

Maria Manolescu Borșa

Întâlnirea mea cu dramAcum, sau cum am trecut granița 780

Miruna Runcan**Raluca Sas-Marinescu**

Dramaturgia cotidianului – o rememorare necesară..... 788

EPILOG**George Banu**

Principiul Coloanei sau extensie colectivă
și repliere individuală a teatrului românesc în lume..... 795

INDICE DE NUME..... 803

În teatru, orizontul este prezentul,
iar materialul său este memoria.

George Banu

Cuvânt înainte

Cartea de față vizează relevanța dramaturgiei din perioada comunistă. Conține o vastă anchetă printre oameni de teatru, secondată de comentarii de texte, dosare de spectacol și de glose ale unor importanți scriitori și gânditori despre felul în care trecutul nostru comunist se reflectă în mentalitatea extrem-contemporană, în gândirea politică, socio-economică, dar și în literatură și film. Altfel spus, ea interoghează și, totodată, documentează cât de prezent este acesta și care este atitudinea generală a societății față de el. Nu e numai o carte de istorie teatrală, ci una de reflecție despre comunism și tranziție, ce își propune să răspundă unei probleme de înțelegere și de metabolizare a acestor etape istorice. Dramaturgia este aici o hârtie de turnesol a societății, prin care se ivesc mai multe narațiuni.

Cum ne uităm astăzi la comunism? Intenția a fost de a pune laolaltă opinii divergente, care rezonază și își răspund. Rezultatul este un volum prismatic, în care generațiile se întâlnesc, perspectivele se încrucișează, planurile se suprapun, refuzând identificarea, dar compunând un tablou din care se poate reconstitui o epocă. Chiar atunci când ideile sunt asemănătoare, vocile sunt distincte. Se vorbește răspicat, așadar, nu lipsesc verdictele non-complezente. Se argumentează incitant, se scrie cu nerv (unele expresii sunt memorabile), se face risipă de umor și de ironie. Trecutul își trimite reflexii în prezent și este, totodată, citit critic de către contemporani.

Arhitectura cărții intenționează să ordoneze și să pună în valoare diversele paliere ale discursului. Materialul este organizat în două părți

distincte, dar complementare. Prima are în centru răspunsurile oamenilor de teatru români, din țară și din străinătate, la ancheta despre dramaturgia românească din perioada comunistă, grupate pe categorii profesionale: dramaturgi, regizori, actori, critici de teatru, manageri. O mini-anchetă despre dramaturgia maghiară, proiectată ca termen comparativ, a devenit un binevenit termen de contrast. Ancheta este secundată de un capitol de lecturi critice, în care profesioniștii ai criticii dramatice, dar și studenți și doctoranzi, analizează, supunând probei prezentului, texte relevante ale dramaturgiei din perioada comunistă, citate frecvent de către respondenți. Analiza repertoriilor teatrelor din 1990 până în 2020 completează secțiunea, documentând raportul pe care spectacologia post-comunistă l-a întreținut cu dramaturgia scrisă/publicată în perioada comunistă. Un ultim segment, intitulat *Dramaturgul și companionii săi*, cu rol de ancadrament conceptual, reunește eseuri ale unor specialiști despre condiția și situarea actuală a principalelor profesii ale scenei, oferind o perspectivă din interior, autoreflexivă.

Partea a doua deschide investigația spre literatură, film, istoria mentalității, sociologie, politică, spre existență pur și simplu, personală și colectivă. Aceasta este inaugurată de un grupaj de eseuri, reunite sub titlul „Comunismul din noi înșine”. Cu onestitate maximă și comentarii adesea surprinzătoare, autorii întorc pe toate fețele relația noastră cu propriul trecut invaziv. Prin chiar diversitatea lor discursivă, aceste eseuri percutante despre lumea noastră (inclusiv mentală) dau seama de prezența în forme insidioase și persistente a comunismului din noi.

Capitolul Noua Dramaturgie, investigând mișcări teatrale precum *Dramafest*, *dramAcum* și *Dramaturgia cotidianului*, are intenția de a avertiza despre un program de schimbare de paradigmă în dramaturgia românească actuală. La rigoare, poate fi interpretat și drept o formă de reconciliere paradoxală, prin ignorare ori, dimpotrivă, prin revalorizare, cu trecutul.

În fine, eseuul conclusiv al lui George Banu despre *Principiul Coloanei...* sugerează un model analitic pentru dinamica societății românești înseși din ultimii aprox. 70 de ani, amprentată de cuplul *deschidere / închidere*.

Structura cărții reflectă anvergura problematicii, regășibilă în bogăția nuanțelor, complexitatea și rigoarea argumentelor, pitorescul anecdoticii.

Trebuie spus că este vorba despre un demers revizionist, pornit din convingerea că e necesar să fie regândită (sistemic) întreaga creație artistică din apusa lume a socialismului, existența însăși în avatarurile sale cotidiene. Prezentul proiect este, însă, doar o incursiune de tatonare, o platformă de lansare.

Destinul dramaturgiei românești pe scena post-comunistă a teatrelor atestă modul în care (nu) ne asumăm propriul trecut. Totuși, nu uitarea pur și simplu, fenomen natural, este obiectul acestei cărți, ci uitarea activă, credința naivă că e suficient ca unele lucruri să fie trecute sub tăcere pentru a le anihila, pentru ca ele să nu mai existe. Care sunt resorturile acestei uitări și care sunt consecințele sale previzibile, pentru prezent și pentru viitor? Când s-a insinuat, oare, în noi, această spaimă de a privi înapoi?

În timp, riscurile privirii înapoi coabitează cu atracția și forța genuină a actului de a privi. La o distanță de peste 30 de ani, trecutul comunist poate fi investigat protector, în încercarea de a pune ordine în ceea ce părea/pare inclasabil. Depozițiile co-autorilor acestei cărți sunt un semn că uitarea ascunde sub faldurile ei mișcări tectonice ale memoriei, apte să elibereze trecutul recent de „tenebrele” sale.

Desigur, sintagma din titlu este un joc intertextual. Mizează pe ambiguitatea multiplelor sensuri posibile. Amintește de Orfeu, care ratează, în ultimul moment, salvarea femeii iubite datorită unei priviri interzise. Ilustrează astfel, arhetipal, graba și nesiguranța, pierderea autocontrolului, triumful fricii și al spaimei, dar și imposibilitatea de conciliere a lumilor. Unele prelucrări moderne ale mitului lui Orfeu pun accentul pe forța iluziei și condamnă *arta pentru artă*.

Un al doilea plan celebru din palimpsestul semnificațiilor este cel biblic: în cazul soției lui Lot, transformată, prin pedeapsă divină, în stâlp de sare, privirea în urmă este, de asemenea, fatală. Ea denotă regret, atașament (nepermis, deci culpabil) pentru trecutul personal de care, pentru a se salva, trebuie să se despartă.

Să nu privești înapoi

În fine, titlul face trimitere la piesa lui John Osborne, *Privește înapoi cu mânie*, și la faptul că vine o vreme când există suficientă distanță față de trecut (unul care a pregătit un viitor fără speranță) pentru ca furia să fie exprimată, iar răul exorcizat. Indică foarte clar și fără echivoc un moment precis, de ruptură, în care trebuie să iei atitudine, să acționezi, să fii creativ.

PARTEA I

O dramaturgie care (n-)a supraviețuit

Liviu Malița

Stop-cadru după treizeci de ani

Dramaturgia din perioada comunistă (1948-1989) este astăzi un proiect pe care nu îl revendică nimeni. Criticii nu o promovează, directorii de teatre nu și-o asumă prin programe manageriale, regizorii nu o pun în scenă, actorii o ignoră, moraliștii o detestă. O dramaturgie care acoperă 40 de ani dintr-o istorie literară națională tânără, de aproximativ două secole, e uitată într-un teritoriu al nimănui, devenind un „cufăr cu haine vechi”, maldăr de catrafuse. Ea trezește efemer interesul nostalgic al unui segment de public, care a păstrat vie, dimpreună cu unii actori de altădată, amintirea marilor spectacole pe care, direct sau la comandă politică, le-a prilejuit, și alimentează, totodată, frustrarea dramaturgilor – noi și vechi, în această privință pare să se fi instalat o democrație.

Că dramaturgia din perioada comunistă a intrat, după 1989, cvasi-complet în uitare este un fapt pe care statisticile îl atestă parțial.¹ Ancheta de față indică precara prezență a acestei dramaturgii pe scena extrem-contemporană, dar nu una radical diferită de cea a dramaturgiei românești clasice și interbelice, dominată și aceasta de I.L. Caragiale, cu montări sporadice din Mihail Sebastian, Camil Petrescu, George Ciprian, Al. Kirițescu, G.M. Zamfirescu, Tudor Mușatescu, Lucian Blaga, Victor Eftimiu, dar cu obstinație V.I. Popa, *Take, Ianke și Cadîr*. Diferențele cantitative semnificative sunt relevante atât pentru trecut, cât și pentru prezent. Ele invită la o interpretare

¹ Mihai Vasiliu repertoriază, pentru perioada 1944-1989, cca 1500 de piese autohtone și aprox. 3400 de premiere (unele beneficiind de sute de reprezentații), după următoarea structură: dramă de inspirație contemporană 800 de piese și peste 1700 de premiere; comedie 400 de piese și peste 1000 de premiere; drama istorică 170 de piese și aprox. 500 de premiere; piese pentru copii (basme dramatizate, în general), jucate pe scena teatrelor dramatice, 100 și cca 200 de premiere. (Mihai Vasiliu, *Istoria teatrului românesc*, București, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1995, pp. 103-107.) Dintre acestea, în primul deceniu post-comunist, abia dacă se mai jucau 10%, iar procentul îl include și pe Matei Vișniec, cel mai jucat dramaturg al deceniului. Vezi studiul Daianeî Gârdan din prezentul volum.

contextuală. Presupusa datare estetică a acestei dramaturgii și, deci, ipotetica sa inutilitate, este irelevantă, ba chiar falsă; (necesare) studii de sociologie a publicului ar fi confirmat ceea ce unii critici, comentatori avizați ai fenomenului, susțin; anume, faptul că textele aparținând acestora și-au îndeplinit rolul în și pentru epoca în care au fost create și jucate, fiind „funcționale” pentru acea comunitate.² Dramaturgia din perioada comunistă (ea însăși neomogenă) a fost (nici nu se putea altfel) consonantă cu propria epocă. Dar, au împărțășit ele și valori comune?

Pentru insuficienta capacitate de circulație astăzi a textelor dramaturgice din perioada comunistă pot fi invocate motive diverse. Opțiuni ideologice (mai ferme sau mai volatile) se combină cu destine și biografii, pentru a produce atitudini contradictorii. Conservatorismul moral și/sau estetic se confruntă (iar uneori se întâlnește paradoxal) cu valori ale progresismului social și politic, extremele coexistă: frustrările și ignoranța cu spiritul revanșard, compromisul cu intransigența, șocul prezentului cu amnezia trecutului. Depinde de la ce narațiune legitimatoră te revendici.

Dincolo de tipuri accidentale, există (și sunt invocate) constante culturale, care au generat strategii ale uitării *sui generis*. Iată câteva.

Centralitatea literaturii. E o idee comună și larg acceptată că trăim într-o cultură literaturo-centrică, în care teatrul e (sau a fost până de curând) asimilat componentei sale literare, diminuându-i-se rostul și posibilitățile. De altfel, în secolul XIX, în prima modernitate, când ideile literare erau considerate (prin marea lor difuzare) instrumentul privilegiat de promovare a proiectului național (crearea, în conștiințe, a ideii și apartenenței naționale), teatrul era o cameră de rezonanță pentru aceste idei, fiind transformat într-un appendice al literaturii. Treptat, instituția teatrului se autonomizează, dar, exceptând câteva decenii care pot fi numite faste pentru dramaturgie, în rest, aceasta se poziționează marginal, atât în sistemul literaturii (în raport cu poezia și proza), cât și în sistemul artei spectacolului (în raport cu artiștii scenei).

Dramaturgia este ignorată sau marginalizată în istoriile literare, ce utilizează, desigur, instrumentarul literaturii și nu pe cel al scenei, din

² Vezi, de exemplu, Miruna Runcan, „Spectacolul mort, spectatorul captiv și libertatea de a (nu) merge la teatru”, *Studia Dramatica*, nr. 2, 2007 (an. LII), pp. 103-110, studiu construit pornind de la conceptul de „complex hermeneutic”, căruia textul dramatic îi aparține.

convingerea (prejudecata, în opinia unor dramaturgi și critici de teatru postbelici) că aceasta este inferioară calitativ (în planul creativității) celor două genuri prestigioase: poezia și proza; este, așadar, un gen minor, întrucât insuficient de realizată artistic.³ În perioada comunistă, poate fi chiar invocată o tradiție a acestui dezinteres. Cel mai probabil, reticența criticilor și istoricilor literari față de dramaturgie contribuie la dificultatea de afirmare a genului (istoriile literare o ignoră, o neagă sau îi minimizează rolul), la integrarea discordantă în câmpul literaturii și la întârzieri majore de racordare a acesteia la dramaturgia mondială.

Promovarea sa prin lectură este deficitară. În România, s-a publicat puțină dramaturgie (în tiraje mici, adesea doar după ce autorul a cunoscut succesul la scenă) și s-a citit și mai puțin. Perioada comunistă nu face excepție.⁴

³ Convingerea că dramaturgia nu s-a realizat la parametrii calitativi ai celorlalte genuri nu aparține exclusiv criticilor și istoricilor literari. O împărtășesc și regizorii – vezi, de exemplu, David Esrig și Lucian Pintilie: „Dramaturgia originală în discuția creatorilor” (anchetă), în *Teatrul*, nr. 10 (oct.), 1964 (IX), p. 21) –, unii critici de teatru (Valentin Silvestru, „Atitudini creatoare în dramaturgia românească. Schiță de perspectivă asupra dramaturgiei românești moderne”, *Teatrul*, nr. 5, 1976, pp. 15-29) –, ba chiar unii dramaturgi, printre care Horia Lovinescu, „Răspunderea dramaturgului”, în *Teatrul*, nr. 1 (ian.), an. X (1965), p. 1). Revista *Teatrul* azi inițiază, în nr. 6 din 1990, o anchetă „Cum privește critica literară dramaturgia română”. Aceasta se va întinde până la finalul anului 1991.

⁴ Piese de teatru originale sunt publicate parcimonios, în principal, în reviste de specialitate cu public restrâns, de nișă, precum revista *Teatrul*, și uneori, sub exigențe sporite ale cenzurii politice, în reviste de cultură. Cel mai frecvent apar în broșuri/plachete propagandistice ale Consiliului Culturii și Educației Socialiste. Unele traduceri sunt realizate prin A.T.M. (Asociația Oamenilor de Teatru și Muzică). Litografiate, acestea au circuit intern, fiind distribuite exclusiv teatrelor, așadar, ignorate de public, al cărui acces la text este cvasi-inexistent. Publicația editorială, destinată, de regulă, dramaturgiei clasice (românești și universale) sau pieselor deja validate la scenă, cunoaște, însă, un reviriment. Studiul recent al Mirunei Runcan: *Teatru în diorame. Discursul criticii de teatru în comunism. 1978-1989. Viscolul* (Ed. Tracus Arte, 2021) îl atestă. Astfel, Editura Eminescu are, prin grija directorului său, Valeriu Răpeanu, și a redactorului-șef Constantin Măciucă, din 1973, o colecție de specialitate, „Rampa”, în care sunt publicate mai ales piese care succed consacrării scenice (cca 80 de titluri), secondată de o colecție de „Teatru comentat” (din care s-au publicat aproximativ 20 de volume) și de alta de recuperare teoretică, *Thalia*, ori de eseistică: *Masca*. Ediții critice și studii analitice despre teatru apar și la Editura Minerva. Editura Univers are o colecție dedicată autorilor dramatici și una studiilor teoretice esențiale din patrimoniul universal modern. La fel, Cartea Românească publică ediții de piese de teatru de autor, uneori însoțite de studii critice. O colecție de dramaturgie contemporană, dublată de cea de studii (*Discobol*), are și Editura Dacia din Cluj. La Iași, Junimea publică serii de autor, dar și o colecție de studii, intitulată *Arlechin*. Situația este (nu doar prin comparație cu perioada actuală sau cu cea interbelică) ameliorată. Totuși, nici în perioada comunistă, nu se publică suficient de multă dramaturgie, destul de consecvent și în tiraje apte să provoace o mutație în receptare.

Un prim paradox: dramaturgii văd în apartenența lor la sfera literaturii un act de înnobilare; în realitate, se aleg cu statutul de „rudă săracă”. Rămânând captivi viziunii ante- și inter-belice a dramaturgiei literare, continuând să aspire la „piesa bine scrisă”, ei persistă în frustrarea de a nu fi validați de critica și de istoria literară. Lipsesc, totodată, tentativele consistente de adoptare a scriiturii de scenă.

Teatru de regie. Este un adevăr consensual acela că teatrul românesc este un „teatru de regie” (ceea ce germanii numesc *Regietheater*)⁵. Punctul de inflexiune fusese atins la mijlocul deceniului șapte. În 1965, David Esrig consemna:

„Astăzi, [...] teatrul nu mai trebuie să rămână la nivelul unui simplu vehicul între scriitor și spectator; el trebuie să-și afirme cu putere resursele artistice proprii, egale în drepturi și în valoare cu cele ale literaturii sau ale oricăruia dintre genurile majore ale artei”⁶.

În pofida declarațiilor de principiu, regizorii perioadei comuniste se „desolidarizează” de text (modifică dezinvolt partitura dramaturgică) și tind spre autonomizarea (estetică) a spectacolului: ei au înlocuit fidelitatea față de text cu creativitatea explozivă.

Nu este vorba despre o specificitate; secolul XX fusese numit „secolul regizorilor” (în care s-au schimbat dinamicile de putere în teatru). Dar, în Occident, ultimele decenii (anii 70-80, mai ales) au cunoscut experimente și forme teatrale diverse, care au schimbat radical scena contemporană și au chestionat rolul regizorului și adesea l-au recalibrat. Dimpotrivă, în România, rolul acestuia s-a consolidat. În plan intern, regizorul are o autonomie artistică mai largă, comparativ cu dramaturgul, iar pe plan internațional beneficiază de recunoaștere. Capitalul simbolic al unor regizori precum Liviu Ciulei, Lucian

⁵ Robert Cohen e de părere că „teatrul de regie” este caracteristic întregului teatru est-european din perioada Războiului rece, pentru că regizorul ar fi avut, comparativ cu dramaturgul, o marjă mai mare de libertate în confruntare cu cenzura. Robert Cohen, „Teatrul românesc văzut din perspectivă americană”, în *A Director's Theatre. The Romanian Theatre from an American Perspective. Un teatru al regizorului. Teatrul românesc văzut de un american*, traducerea textelor: Carmen Borbely și Anca Măniuțiu, Cluj, Casa Cărții de Știință, 2017, p. 257. O poziție similară susține și Iulia Popovici: *Un teatru la marginea drumului*, București, Ed. Cartea Românească, 2008, p. 25.

⁶ David Esrig, „Stilizare sau esențializare”, în *Teatrul*, nr. 3 (martie), 1965 (X), p. 6.

Pintilie, Radu Penciulescu, Vlad Mugur, David Esrig, Dinu Cernescu ș.a. este, în epocă, impresionant. Modelul teatral în care regizorul deține autoritatea absolută (artistică și, adesea, administrativă, ocupând funcția de director al teatrului) este convergent cu modelul social hiper-ierarhizat al vremii. Chiar după afirmarea unui întreg contingent de noi dramaturgi (Dumitru Radu Popescu, Marin Sorescu, Iosif Naghiu, Romulus Guga ș.a.), așa-numitul „teatru de regizor” reprezintă o forță mult mai puternică.

Particularitatea pare să constea, însă, în apatia regizorilor (semnalată și amendată de către critici⁷) față de textul (contemporan) autohton, în lipsa lor de aderență la dramaturgia națională (accentuată și de ingerințele politice, care încercau să o impună propagandistic).

Al doilea paradox: dezinteresul regizorilor pare să acrediteze ideea că se poate vorbi de o mișcare teatrală românească fără dramaturgie românească.

Principiul crizei. Hiatusul înregistrat în raport cu poezia și proza, pe de o parte, cu spectacologia, pe de alta, alimentează o ontologie a crizei. Discursul despre criză este, în orice caz, recurent. Dacă în alte areale culturale, dramaturgul și-a consolidat statutul, la noi, el rămâne un creator în interval, iar textul dramatic conservă un grad relativ de instabilitate. Plasată la margine în ambele sisteme de referință (literar și teatral), dramaturgia românească intră, de la mijlocul deceniului șapte, în competiție cu dramaturgia occidentală, față de care dezvoltă adesea un complex de întârziere, iar în plan intern, în concurență cu regia, în raport cu care, în mod evident, pierde teren⁸. Ea se confruntă cu riscul de a deveni, prin tematică și stilistică, o dramaturgie locală, iar dramaturgul cu acela de de-profesionalizare. Zoe Anghel-Stanca vorbește,

⁷ Valeriu Râpeanu: „Marile și adevăratele școli de regie ale lumii și-au definit originalitatea prin atitudinea lor față de dramaturgia națională și autorii originali. [...] Aici, pe acest tărâm, se verifică ingeniozitatea regizorului, capacitatea lui de a construi un univers care poartă avantajul ineditului. [...] E de fapt și un nonsens să vorbim despre stilul unei școli care nu pleacă de la realități naționale, specifice, locale chiar. Când și unde s-a dezvoltat o asemenea școală? Ne-am putea imagina școala de la Barbizon fără Barbizon, pe Jouvett fără Giraudoux...” Valeriu Râpeanu, „Școala de regie și dramaturgia națională”, în *Pe drumurile tradiției*, Cluj, Ed. Dacia, 1973, pp. 237-240. Vezi și: Valentin Silvestru, „Credo-ul regizorului” (I), în *Teatrul*, nr. 2 (febr.), an. 1989 (XXXIV), p. 24.

⁸ Ana Maria Narti afirma, spre finalul deceniului șapte: „...piesa românească nouă este, de obicei, slabă, ea vorbește numai pe jumătate despre viața noastră, îi atrage foarte rar pe regizori și atunci când ei acceptă să lucreze pe un text, trebuie să-l tragă în sus, să-i umple golurile, să-l încarce de viață”. Ana Maria Narti, în *Teatrul*, nr. 2 (an. XIII), febr. 1968, pp. 32-33.

în 1964, despre necesitatea ca dramaturgul să deprindă „știința de a scrie teatru”, căci, la noi, „în teatru, replica este scrisă după o formulă literară și nu de teatru, amintind dialogul de roman...”⁹.

În vreme ce, în lume, conceptul de *dramaturgie* evoluează, implicând vizualul și coregraficul în formule provocatoare, la noi, dramaturgia rămâne captivă unei viziuni adesea rudimentare. Nu este exagerat să se afirme că și astăzi procesul de scriere a piesei este insuficient adaptat la realitatea scenei. În ceea ce-l privește, în pofida unor răbufniri de orgoliu, dramaturgul se percepe pe sine ca un perdant.

Se dovedește că statutul dramaturgului, din care derivă condiția dramaturgiei românești, este o problemă de putere; o cauză esențială a deprecierei (mai ales prin comparație cu situația dramaturgiei maghiare din România) e lipsa de reprezentare a dramaturgului în instituția teatrului, în structurile de decizie și de execuție.

Al treilea paradox: deși sunt consacrați de/la scenă, dramaturgii perioadei scriu pentru apariția în volum și nu pentru scenă, fiind atenți și sensibili la calitatea artistică a textelor lor.

Inapetența teoretică. Se adaugă incapacitatea metodologică a criticilor de teatru de a crea un domeniu de specializare, care să asume această stare de fapt ce caracterizează dramaturgia. Sunt recurente reproșurile despre absența unor construcții critice, monografii, sinteze și istorii ale teatrului, care să ordoneze dramaturgia, stabilind filiațiile și coeficientul de originalitate, impunând figuri emblematice, participând activ la dezbaterile din arealul mai larg cultural.¹⁰ Criticii de teatru nu au elaborat studiile necesare unei evaluări competente.

În absența acestei reflecții și reflectări, s-a instalat o conștiință depreciativă necritică despre teatrul românesc, în genere. La mijlocul deceniului opt,

⁹ Zoe Anghel-Stanca: „Dramaturgia originală în discuția creatorilor” (anchetă), în *Teatrul*, nr. 10 (oct.), 1964 (IX), p. 42.

¹⁰ Pot fi semnalate, totuși, unele contribuții. În 2000, Mircea Ghițulescu publică *Istoria dramaturgiei române contemporane*, în care un capitol important este dedicat literaturii dramatice din comunism, iar în 2007, la Editura Academiei, *Istoria literaturii române: dramaturgia*. Aproape concomitent (în 2008), apare, la Editura Universitas XXI din Iași, *Incursiuni în istoria literaturii dramatice românești: regăsiri* de Florin Faifer, simple note de lectură. Nici una, nici cealaltă nu are un ecou real.

Constantin Paraschivescu semnală opinia simptomatică despre inexistența unei mișcări teatrale autentice („bazate pe concept, structură și formă”):

„...pretextul că n-ar exista nimic în teatrul românesc, în afară de două-trei piese și câteva spectacole. Când sinteza ezită, dăm noi înșine apă la moară tuturor acestor opinii minimalizatoare...”¹¹.

Inapetența pentru teorie a determinat formarea unei culturi teatrale expresive, dominate de o critică dramatică funcțională, ce a tins să se rezume la cronică de spectacol. Reticentă la reflecția sistemică, critica de teatru a rămas preponderent impresionistă și, cel mai adesea, a analizat fără concepte, dezinteresându-se de acreditarea teoretică a unor criterii de analiză și fără să furnizeze criterii de ierarhizare. În absența unor astfel de instrumente, critica teatrală nu a reușit să ajute dramaturgia să-și regăsească demnitatea, forța și independența; i-a lipsit capacitatea de a scoate dramaturgia din condiția sa de nișă și de a contracara eficient declasarea autorului dramatic în câmpul teatral. Nu doar că nu a „canonizat” dramaturgi, dar nici nu a cristalizat un concept unitar de dramă, favorizând, în revers, un dezacord funciar și irevocabil referitor la „ce înseamnă o piesă bună?”.

Provizoriu, ultimul paradox: absența unei solide reflecții teoretice asupra dramaturgiei a împiedicat (în cel mai bun caz, a amânat) ceea ce un respondent numește „amplul proces de recalibrare a relației cu trecutul recent”.

*

Praguri ale uitării. Faptul (subiectiv) că, după 1989, dramaturgia din perioada comunistă a intrat cvasi-complet în uitare naște firesc întrebarea: când și mai ales cum a început amnezia?

Înainte de a schița o cronologie a problemei, e de precizat că, fără a fi generalizat, uitarea acestei dramaturgii a fost, la început, un fenomen („natural”) de negare (violentă, radicală), pentru a se instala apoi din inerție și fără o coloratură emoțională. Au apărut noi probleme, alte centre de interes și alte idei au structurat câmpul dezbaterilor publice, așa încât chestiunea dramaturgiei din perioada comunistă a alunecat pe nesimțite în uitare,

¹¹ Constantin Paraschivescu, „Clopoțelul și gongul”, *Teatrul*, nr. 10 (oct.), 1976 (XXI), pp. 5-6.

devenind inactuală pentru profesioniștii scenei și neinteresantă pentru cercetătorii fenomenului teatral.

Cauzele amneziei pot fi (e necesar să fie) investigate, dar ele reies cu prisosință și din răspunsurile la prezenta anchetă, pe care le voi sintetiza îndată. Diversitatea acestora este elocventă în sine, iar similitudinile surprinzătoare. Natura ori „calitatea” răspunsurilor nu este, la rândul ei, lipsită de interes: verdicte generalizante coabitează cu demersuri atent contextualizate, atitudini radicale alternează cu altele relativizante. În ansamblu, ancheta revelează o amnezie selectivă și întărește ideea că aceasta se bazează pe impresii subiective și nu pe studii riguroase, inexistente de altfel.

E dificil de răspuns la întrebarea: cum procedăm? Amnezia odată instalată face dificil travaliul amintirii: „cum ne amintim?” trebuie să stea în cumpănă cu „ce ne amintim?” Căruia scop anexăm amintirea și din ce rațiuni renunțăm la ea? Contează, apoi, ce mecanisme survin pentru a regla rețeaua de subiectivități discordante, cât de friabile sunt sursele de documentare care permit o evaluare obiectivă a situației etc.¹² Reflecțiile asupra dramaturgiei din perioada comunistă permit formularea unor ipoteze metodologice despre cum sistematizezi, ierarhizezi, disociezi. Mă voi referi prioritar la rezultatele prezentei anchete.

Voi aborda, mai întâi, chestiunea din perspectivă cronologică. Adică, însuși reversul amneziei. Desigur, cei 30 de ani de istorie post-comunistă nu sunt omogeni/uniformi. Dezvoltarea societății românești a cunoscut etape, s-au produs mutații sociale și culturale, iar abordările legate de comunism sunt și ele diferite. Poate fi remarcată chiar o răsturnare de perspectivă: de la una fierbinte, care privilegia contrastul în alb și negru, se ajunge (și sub presiunea noii generații ce nu mai are memoria vie a comunismului) la abordări nuanțate. Astfel, dacă, în anii 90, regimul comunist era văzut ca agresorul prin excelență,

¹² În cazul dramaturgiei din perioada comunistă, trebuie semnalată inexistența (cu câteva excepții) a unor studii riguroase. Marian Popescu întreprinde o analiză succintă în *Scenetele teatrului românesc. 1945-2004. De la cenzură la libertate*, București, Ed. Unibet, 2004. Când privește sursele de documentare, acestea sunt puține, incomplete și nesistematice. Am utilizat, în principal, *Anuarul Teatrului Românesc*, editat de UNIBET, sub îngrijirea Elenei Popescu și a lui Marian Popescu. Au apărut edițiile dedicate stagiunilor: 1995-1996; 1996-1997; 1997-1998; 1998-1999; 1999-2000; 2000-2001; 2001-2002; 2002-2003; 2003-2004 (Anuarul cuprinde informații doar despre teatrele instituționalizate din România) și baza de date a revistei *Teatrul azi* (existentă și în format *on line* pentru perioada 1990-2010).

la celălalt capăt al perioadei, sunt înregistrate poziții care încep să-l interpreteze ca pe o împlinire (fie și defectuoasă) a unei gândiri de stânga. Se nasc noi polemici, ce anticipează revizuii.

Fiind dintotdeauna o oglindă a societății, teatrul reflectă schimbările sale sinuoase, iar soarta dramaturgiei din perioada comunistă este și ea rezultanta acestei confluente de reacții. Consensusul respondenților (nevalidat de cifre) este că, inițial, literatura perioadei comuniste a suferit o condamnare totală, adesea paroxistică, fiind respinsă în bloc, fără rezerve, fără analiză. Diversitatea răspunsurilor la anchetă permite reconstituirea cauzelor multiple ale acestei rupturi.

Anii 90 au fost marcați de trecerea violentă de la un regim dictatorial la unul democratic. S-a instalat o fractură istorică, asemănătoare celei din 1948, dar cu sens schimbat, ducând însă la fel la negarea trecutului. Șocul schimbării a fost cu atât mai puternic, cu cât răsturnarea fusese nepremeditată și ne-anticipată. După aceea, utopia libertății absolute a balansat într-o mare dezamăgire, provocată de lentoarea și de ineficiența unei tranziții incerte și indeterminat prelungite. În acest context, distanțarea de comunism echivala cu un gest de afirmare a libertății recent câștigate, colorat moral de respingerea categorică a unui trecut strâmb și opresiv, demonic, în unele relatări. Era perceput drept un act de opoziție politică și etică, de răzvrătire, act ce avea efect cathartic în raport cu frustrările (ideologice sau estetice) acumulate. Condamnarea era cu atât mai puternică, cu cât se consuma post-festum.

Provenind dintr-un sentiment generalizat de culpă, respingerea i-a vizat pe autori și textele lor. Primilor li s-a imputat lipsa de opoziție la regimul totalitar comunist. Privită retrospectiv, dictatura feroce și cenzura totalitară nu epuizau, în conștiința prezentului, explicațiile absenței unei dramaturgii contestatare (acuză mai generală). Inexistența literaturii de sertar dizidente sau clandestine, precum și excesul de maculatură propagandistică consolidau această opinie. Printr-un consens tacit între public, artiști și instituțiile teatrale, majoritatea covârșitoare a textelor produse între 1948 și 1989 au fost considerate nefrecventabile, purtând stigmatul contagiunii lor cu propaganda. Sub aspectul/invelișul lor atractiv de opere artistice care, așa cum, tot mai puțin convingător, se clama acum, au garantat supraviețuirea culturală, se denunța insistent caracterul lor nociv moral și deformat estetic. A le promova prezenta

chiar riscul compromiterii regizorului, a trupei, a teatrului. Travaliul uitării începuse.

Singurii care se salvează sunt exilații și puțini dintre dramaturgii puțin jucați în trecut (Dumitru Solomon și Gellu Naum). Matei Vișniec este figura emblematică a perioadei, fiind jucat preponderent și mai pe toate scenele țării, probabil, și într-o încercare de normalizare, prin aducerea în prim plan a unui dramaturg român care, cu o sintagmă a epocii, „nu a mâncat salam cu soia”, nu a făcut, așadar, compromisul imputat celorlalți și și-a putut păstra forța creativă majoră și europeană. A devenit imaginea în oglindă a opozantului absent.

Reluarea contactului cu Occidentul și libera circulație permit descoperirea textelor dramatice contemporane, ce se revendică de la estetici diferite și propun noi stilistici. Teatrul românesc este avid să recupereze tot ceea ce a fost pus sub interdicție în perioada comunistă, lansând teme prohibite sau „elemente spectaculare” tabú pentru societatea românească antedecembristă.¹³ Printre acestea: *sexualitatea* (erotism; nuditate; limbaj licențios); *spiritualitatea* (echivalată înainte de 1989 cu misticismul regresiv); *revolta* (conflictul cu puterea); *identitatea*, mai ales de gen și cea religioasă; cât privește identitatea națională, aceasta a fost o temă confiscată de Partidul Comunist Român și instrumentalizată propagandistic, fiind admisă doar sub forma unor reprezentări stereotipe.

Dramaturgia românească își familiarizase publicul cu o scriitură metaforică și aluzivă. Conectarea la creativitatea occidentală aduce cu sine surpriza unor texte (deconcertante) de maximă directețe, care fascinează. Prin comparație, dramaturgia creată în România în perioada regimului totalitar, inclusiv cea valoric recunoscută, pare acum vetustă/desuetă; cu o expresie ce se regăsește în prezentul volum, ea „a devenit brusc imaginea unei lumi teatrale izolate, prizonieră într-o mentalitate anacronică.” Miracolul (re)descoperirii Occidentului a fost, așadar, nu numai un motor de regenerare profesională și creativă, ci și un reper contrastiv, ce contribuie decisiv la excluderea de pe scena teatrului a dramaturgiei autohtone. În orice caz, nimeni

¹³ Așa cum remarcă un respondent, repertoriile teatrelor sunt dominate de autori străini contemporani, fapt posibil și pe fondul unui vid legislativ, ce permite montări fără plata drepturilor de autor. S-a constatat ulterior că nu doar respingerea dramaturgiei autohtone din perioada comunistă a fost nediferențiată, ci și absorbția textelor străine neselectivă.

nu era interesat să o recitească și cu atât mai puțin să o ierarhizeze, în vederea unei recuperări selective.

Reorientarea repertoriului teatrelor spre exterior este o opțiune artistică, dar corespunde, totodată, unei necesități contextuale. Pierderea masivă de audiență impunea urgența unor strategii de recuperare a publicului, ce trebuia atras (iar cârligul pieselor occidentale părea unul excelent) din nou în sălile de spectacol, de unde evadase în stradă. De altfel, iureșul evenimentelor, atracția exercitată de marșuri, demonstrații și proteste, dar mai ales anvergura transformărilor politice și sociale petrecute schimbaseră categoric locul artei în societate, forțând-o să alunece spre margine.

În absența unor date statistice, impresia care persistă este că, înainte (în anii 80 mai ales și în Capitală, prin excelență), teatrul se afla în centru, beneficiind de un interes total din partea unui public tot mai larg, pe măsură ce abuzurile și excesele regimului sporeau și din pricina absenței concurenței reale din partea radioului și a televiziunii. Scena teatrului era un loc rar, în care puteau fi exprimate frustrări și traume sociale. Acum, acestea erau libere să se manifeste direct pe scena socială. Actul teatral trece, pentru moment, în deriziune. Mărturia regizorului Mircea Cornișteanu, care monta, în perioada de grație dintre cele două „ere”, *Vărul Shakespeare* de Sorescu, atestă deruta instalată în lumea teatrului (ca și în întreaga societate).¹⁴ Soluții regizorale și

¹⁴ „... Și a venit 22 decembrie. Evident că repetițiile s-au întrerupt, ceea ce se întâmpla era infinit mai important decât ceea ce făceam noi. Le-am reluat după vreo trei săptămîni. Am revăzut spectacolul în faza aceea crudă în care-l lăsasem. «O, Doamne, palavre, doar palavre?», ca să-l parafrazez pe Shakespeare al lui Sorescu. Aproape totul părea fără rost, fără miez, fără haz. Scenele pe care mizam cel mai mult mi se păreau acum lipsite de orice interes, modul aluziv în care atît textul cît și interpretarea noastră comunicau și semnificau nu mai avea nici un farmec. Timp de peste patru decenii toți artiștii, indiferent de arta practică, și-au format un fel de a spune ce doresc, ce simt, ce vor, ce-i doare, ce-i frămîntă, care să fie și inteligibil pentru public, dar care să-i și apere pe ei înșiși de o posibilă represiune care de obicei urma dacă spuneau adevărul în mod direct. Alegoria, parabola, metafora erau armele cele mai des folosite și pe care oamenii învățaseră să le decodifice foarte bine. «Ajunsesem și eu un ...maestru» al unor puneri în scenă în care orice tălmăcire exactă a intențiilor critice să poată fi oricînd răstălmăcită ca inofensivă. [...] Ne-am apucat să refacem spectacolul, dar ceva nu mergea. Lipsea ceva. În primul rînd îmi cam dispăruse interesul față de teatru în general. Mă gîndeam mai mult la ceea ce s-a întîmplat, la ce este și ce va fi, totul era mai interesant și mai viu în afara teatrului decât în interiorul său. Dacă pînă în decembrie teatrul era mai viu și mai adevărat decât viața, dacă era o oază de bucurie și speranță într-un deșert moral-material, acum raportul se inversase. Aș fi vrut să stau pe străzi, să aud și să văd oamenii, să citesc toate ziarele, să mă uit la TV, să ascult radioul, dar trebuia să stau în teatru 10-12 ore și să repet. Nu

mize ideologice și artistice care entuziasmau, cu câteva luni în urmă, trupa, stârnind promisiunea unui spectacol de incontestabil succes, acum lăsau o impresie mai curând descurajantă. Semn că modificarea de substanță ce avusese loc în societatea românească atrăgea după sine și transformarea codurilor culturale și artistice. Arta teatrului e, implicit, obligată să se reformeze. O va face independent, fără să antreneze cu sine condiția dramaturgiei.

În noul context dilematic al României din primii ani post-comuniști, teatrul s-a mișcat mai ușor și mai repede, chiar comparativ cu literatura și cu artele plastice, dobândind recunoaștere internațională. Avansul considerabil pe care îl ia mărește și mai mult decalajul față de dramaturgia autohtonă, care nu găsește cu aceeași dezinvoltură resurse de reinventare. Nici intervenția UNITER (fondată în februarie 1990) și inițiativa concursului „Piesa anului” destinat susținerii dramaturgiei originale (ulterior a colecției Unitext) nu va ajuta substanțial la recuperarea decalajului, între teatru și dramaturgie instalându-se diferența (metaforică) dintre un spadasin și un tanc. Cu mențiunea că, pentru o bună perioadă de timp, cel din urmă va rămâne împotmolit.

Merită investigat în ce măsură dramaturgii înșiși contribuie la propria „de-clasare”. După ce scena teatrală le-a întors spatele, dintre cei consacrați în vechiul regim, au continuat să mai scrie (fiind, e drept, publicați și, mai ales, reprezentați extrem de rar) puțini: D.R. Popescu, Iosif Naghiu, Dumitru Solomon. Ei rămân, cel mai adesea, fideli teatrului de parabolă și metaforă în care s-au format. Inițiativa unora dintre autorii ce se vedeau marginalizați (Ecaterina Oproiu, D.R. Popescu, Tudor Popescu, Marin Sorescu, Paul Everac, Mihai Ispirescu), de a protesta, înființând, în 1991, organizația „dramaturgilor goniți” (autointitulată DraGon), a fost percepută drept un gest provocator.¹⁵ În contextul politic confuz al momentului, unii dintre ei (v. Paul Everac, mai

mai știam precis ce doresc să spun prin textul pe care-l puneam în scenă, care-și vătuiase și el multe dintre atacurile la adresa unei puteri și conjuncturi acum dispărute. Nu mai eram sigur că știu cui mă adresez, vădit fiind că lumea, care venea buluc la teatru înainte de 22, își pierduse brusc interesul față de acesta, dovadă sălile aproape goale la mai toate teatrele. Tot ceea ce știam era cum să fac, din punct de vedere al imaginilor teatrale, spectacolul. *Vărul Shakespeare* a ieșit în cele din urmă, pe 8 martie, în premieră mondială: un spectacol fastuos, cu destule imagini de o mare frumusețe plastică, bine făcut din punct de vedere profesional, dar fără strălucirea necesară, în lipsa căreia nici o operă de artă nu poate exista cu adevărat.” Mircea Cornișteanu, „Fac o pauză”, în *Teatrul azi*, 2/1990, p. 44.

¹⁵ Printre revendicări, se cerea o Lege a teatrelor care să impună piese românești în repertoriu în proporție de 50%.

târziu, Marin Sorescu) reușiseră să redobândească funcții importante, de care, profitând, încearcă să se reimpună, printr-un fel de restaurație, în teatre. Ofensiva lor stârnește o reacție imediată, coagulând opoziții¹⁶: oamenii de teatru resping, cu unele excepții, dar cu o reînnoită vehemență această tentativă politică, ce le reamintea de societatea totalitară și de stratagemele ei. În comentariul pe care îl consacră mișcării în teza sa de doctorat, Cristina Iancu înscrie demersul printre manifestările care deplasează reflecția critică asupra dramaturgiei „și mai la periferie”¹⁷, subminând-o. Absența dezbaterilor (autentice) transformă chestiunea dramaturgiei din perioada comunistă într-o problemă mai curând blocată decât rezolvată.

Percepția generală este că anii 90 au constituit un climat nefavorabil și chiar ostil vechii dramaturgii (fără a manifesta o deschidere expresă nici față de noua dramaturgie, încă incipientă).

Reacția (mai ales a dramaturgilor) este mai puternică în acest prim deceniu, când fenomenul este receptat la proporțiile unui dezastru. În realitate, e, în mare măsură, un efect subiectiv produs de contrastul cu perioada comunistă, în care dramaturgia originală (contemporană epocii, cu predilecție) tindea să dețină, conform deciziilor politice, un procent de 50% din piesele din repertoriu. Se adaugă lipsa unui impact real al pieselor montate (într-un procent aproape dublu, totuși, față de deceniile care vor urma), adesea în teatre mai mici și pentru un public, fie nefamiliarizat, fie, dimpotrivă, obosit de această dramaturgie montată, până ieri, în exces. Nu de un boicot este vorba, ci, mai curând, de o derută, alimentată de incapacitatea de reinventare a dramaturgilor. Imperativul schimbării este clar, nu și modalitatea. Deocamdată, direcțiile schimbării nu puteau fi anticipate.

De fapt, ceea ce, în primii ani după Revoluție, este perceput ca o (contra)ofensivă a regizorilor și a directorilor de teatre împotriva dramaturgiei din perioada comunistă se dovedește a fi un proces de așezare în matcă. Numărul pieselor aparținând acestei dramaturgii va diminua în ultimele două decenii, stabilizându-se însă la un procent comparabil cu cel deținut de dramaturgia autohtonă clasică și interbelică. Se desenează și niște linii directe. Unele

¹⁶ Vezi Marian Popescu, *Oglinda spartă*, București, Editura Unitext, 1997, p. 263.

¹⁷ Cristina Iancu, *Condiția textului dramatic românesc după 1989*, pp. 100-101, teză de doctorat susținută la Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj, în 2019, sub coordonarea științifică a prof. univ. dr. Miruna Runcan. Consultată în manuscris la BCU Cluj.

(puține) teatre au o strategie de reactivare (selectivă) a acestei dramaturgii, fie printr-un program managerial asumat, ca în cazul Dorinei Lazăr la Teatrul Odeon (dar compromis de reticența regizorilor) ori printr-un proiect de resuscitare a dramaturgiei românești, precum cel al lui Mircea M. Ionescu: „Giurgiu – Cetatea Dramaturgiei Românești”, iar, mai recent, cel al Teatrului Dramaturgilor Români, fie din considerente de imagine și de reprezentare simbolică: este cazul Teatrului Național „Marin Sorescu” din Craiova, care pune în scenă cu o anume frecvență piese de Sorescu ori de I.D. Sîrbu (fost secretar literar al teatrului), sau al Teatrului „I.D. Sârbu” din Petroșani. Există regizori, precum Mircea Cornișteanu, Victor Ioan Frunză, Ioan Ieremia, Nicolae Scarlat, Mihai Lungeanu, Ovidiu Lazăr, Alice Barb, care au dovedit un interes consecvent pentru anumite piese și anumiți autori, pe care i-au montat la diverse teatre. De asemenea, unii actori cu capital de imagine (George Motoi, Alexandru Repan, Florin Piersic, Horațiu Mălăele, Dorel Vișan, Ilie Gheorghe, Mirela Cioabă) au inițiat și susținut recitaluri proprii, *one man/woman shaw*-uri, din dorința de a relua (mari) succese de altădată. Unii autori, precum Iosif Naghiu, și-au pus ei înșiși piese proprii în scenă. La montările existente au contribuit și spectacole (de absolvire) studențești sau unele experimente. Unul de referință este cel propus de Cristian Theodor Popescu, care pune în scenă, în 2010, la exact douăzeci de ani de la prăbușirea regimului comunist, *Opinia publică* de Aurel Baranga, pentru a verifica, potrivit propriei mărturisiri, atât reacțiile publicului, cât și pe cele ale trupei de teatru față de un text reprezentativ aparținând dramaturgiei din perioada comunistă. Se mai poate observa, de altfel, că dintre vechile texte jucate astăzi, majoritatea aparțin lui Matei Vișniec, Dumitru Solomon și Marin Sorescu, adică, exceptându-l pe ultimul, unor autori care, fie nu au fost jucați în perioada comunistă (precum Matei Vișniec), fie, ca Dumitru Solomon și Gellu Naum, extrem de parcimonios.

Reluând cronologia, e adevărat că, din toate motivele enumerate (și din altele, desigur), la sfârșitul anilor 90, exista o stare de criză și se impunea imperativul reinventării teatrului, în toate componentele sale. Nu se găseau, însă, strategii eficiente pentru această revigorare.

Următoarele două decenii au adus modificări de nuanță, fără a schimba radical situația; proporțional, numărul pieselor aparținând dramaturgiei din

perioada comunistă ce acced pe scenă scade la cca jumătate. Cei douăzeci de ani compun, din perspectiva care mă interesează aici, o etapă (segmentată, în 2007, de intrarea României în Comunitatea Europeană). Perioada este dificil de disociat din punct de vedere analitic, întrucât, prin traseele pe care le înscrie, tinde, dimpotrivă, spre continuitate. Caracterul pasional al distanțării, din prima decadă, se estompează, direcția argumentării se schimbă, dar fără a antrena o dezbatere critică autentică.¹⁸ Nu se înregistrează vreun proiect viabil de reordonare a scenei teatrale și, implicit, a dramaturgiei. Se modifică, totuși, unghiul de atac.

Pe măsură ce s-a coagulat o nouă generație de dramaturgi, s-a articulat o atitudine de respingere de pe poziții civice, în care i se reproșa vechii dramaturgii mai puțin compromisul ideologic, cât dimensiunea estetică, responsabilă, în opinia lor, de lipsa preocupării, implicării și incisivității sociale reclamate pentru actualitate. De pe această platformă, era (și este) incriminată explicit preocuparea (excesivă) a vechilor dramaturgi pentru dimensiunea estetică a operelor lor, pentru scrierea „frumoasă”, pentru capodoperă. Condamnarea ideologică și etică inițială este dublată, deci, de una estetică, astfel încât dramaturgia comunistă se prezintă la ora bilanțului nu doar compromisă moral, ci defazată artistic. Un alt prag a fost depășit: lustrația inițială (ratată în plan politic, grav viciată în plan cultural și literar) este urmată, după cum remarcă un respondent la anchetă, de demitizare. De acum, nu se mai renegau punctual autori, experiențe biografice și ideologice, realizări artistice, ci se contesta/ă însuși ancadramentul.

Ceea ce începe, după anul 2000 să modifice în mod specific dinamica previzibilă a câmpului teatral din România este ascensiunea (lentă) a mișcării alternative.¹⁹ În timp ce teatrul continuă să rămână o instituție conservatoare,

¹⁸ O tentativă de lansare a unei dezbateri îi aparține Iuliei Popovici, care inițiază, în noiembrie 2008, pe internet, un „grup de discuții” despre supraviețuirea dramaturgiei din perioada comunistă. Vezi „Recitind teatrul comunismului. Ce salvăm, ce aruncăm?”, *Observator cultural*, nr. 456, 8 ianuarie 2009.

¹⁹ Începând cu ultimii ani ai primului deceniu post-decembrist, încep să fie puși în scenă noi dramaturgi: Horia Gârbea, Vlad Zografi, Radu Macrinici, Saviana Stănescu, Petre Barbu. În nr. 1 din 2000 al revistei *Teatrul azi*, Oana Cristea-Grigorescu scrie despre gruparea și mișcarea Dramafest. Apoi, Theodora Herghelegiu, despre „teatrul inexistent”. De prin 1997-1998, la galele UNITER au început să fie premiați tinerii actori.

la antipod, dramaturgul se emancipează. Alte fundamente (sociale, civice, politice) ale artei teatrale aspiră să ia locul celor estetice, se consolidează spectacolele-lectură, își face apariția o abordare diferită a relației teatrului cu publicul, se experimentează noi modalități de montare și forme originale de activare și de comuniune. Falia ce se ivește se tot accentuează în timp, iar numărul dramaturgilor contestatari sporește. Ei se organizează în câteva asociații (Dramafest, DramAcum ori ArtReSearch, editoare a *ManInFest* și producătorul *ActTank*), care promovează unele dintre cele mai importante festivaluri de teatru alternativ și acționează pentru constituirea și diversificarea scenei independente. În paralel, începând cu Clujul și continuând cu Bucureștiul și cu Târgu Mureș, se dezvoltă, în mai toate facultățile de teatru din România, cursuri și chiar direcții de studii dedicate dramaturgiei, care au avut un rol capital pentru reintegrarea dramaturgiei în teatru. Totuși, noua dramaturgie e doar emergentă. Începând, însă, cu al doilea deceniu post-decembrist, pe măsură ce modelele teatrale se multiplică, tinerii dramaturgi sunt frecvent reprezentați, preponderent în teatrul independent, dar și în teatre „de stat” cu programe dedicate (precum Naționalul din Târgu Mureș, cel din Timișoara și cel din Craiova, teatrul „Lucaefărul” din Iași), iar piese de Gianina Cărbunariu, Elise Wilk sau Szekely Csaba au pătruns în repertorii și se joacă (în traducere germană, franceză, italiană, engleză) în teatre europene.

În deceniul 2010-2020, chestiunea dramaturgiei din perioada comunistă e întâmpinată preponderent cu o atitudine de indiferență alimentată de ignoranță, parțial de snobism, ori de simpatii și de orientări politice. Nu se mai vehiculează opinii critice cu privire la ea, ci poncife. Noile generații (influențate, fie de anti-comunismul cultural, fie de indiferentismul indus politic) găsesc inutilă lectura unor autori (exceptându-i pe cei foarte puțini, deja citați) percepuți ca aparținând nu unor lumi, ci unor galaxii diferite. Restituirile au în continuare un caracter sporadic, sunt lipsite de rezonanță și nu trezesc emulație: textele vechi nu-i interesează pe regizorii tineri, fie și pentru a reproduce gestul măștrilor. Uitarea pare să se fi instalat temeinic, transformând vechea dramaturgie într-un deșert.

Conflictul modelelor. Tabloul problemei conține mai multe puncte de fugă, ce arată un ghem de contradicții, dezvăluie serii de opoziții, evidențiază dihotomii. Diversele reacții s-au sedimentat, producând, în timp, falii multiple: generaționiste, profesionale, ori vizând modul de gândire și de fundamentare a teatrului. Putem constata, pe de o parte, că tinerii sunt preponderent indiferenți față de soarta vechii dramaturgii, implicați firesc în critica și optimizarea prezentului, fiind tot mai conectați la mișcarea teatrală internațională; sunt reactivi față de imobilismul și anchiloza sistemului teatral, în genere, pe care îl acuză de inadecvare. De cealaltă parte, maturii (legați afectiv de trecut) experimentează forme diverse de amintire: nostalgică (mai ales din partea actorilor), traumatică și ultragiată, când vine dinspre dramaturgi, comprehensivă și selectivă, ori, dimpotrivă, reprobativă, manifestată de către criticii dramatici.

Aceste rupturi, care rămân deschise, ar putea fi (simplificând nepermis) reductibile la un conflict al modelelor despre teatru și dramaturgie. Dominația „modelului unic” (descriș de către Miruna Runcan, în cartea sa: *Modelul teatral românesc*), care conferea teatrului românesc un anume imobilism, începe să fie concurată, după 2000, de multiple modele alternative. Devine tot mai evidentă opoziția la vechiul model teatral, centrat pe regizor. Având la bază o cultură a succesului, acesta este, în opinia unor reprezentanți ai noii generații, captiv estetismului (ce se consolidase în anii 70-80 și beneficiase de „succesul de stimă” din prima jumătate a deceniului zece al teatrului românesc în străinătate), promovează prioritar textele clasice (are cultul capodoperei), fiind refractar la creația contemporană autohtonă și nereceptiv la înnoire. Pentru că este considerat enclavizat și opac la diversitatea ofertei culturale a prezentului, se va decreta moartea „teatrului de artă”/„teatrului de regie”²⁰. Autor dramatic și regizor sunt respinși ca simboluri ale societății tradiționale, și unul și celălalt fiind perceput drept o figură demiurgică și autoritară. „Autor” și „operă” sunt socotite concepte ce aparțin literaturii, dar au devenit desuete în teatru, unde primează modelul colaborativ. Rolul regizorului este, de decenii deja, supraestimat: pe lângă faptul că ocupă locul central, în plan simbolic,

²⁰ Vezi, de exemplu, Iulia Popovici (ed.), *Sfârșitul regiei, începutul creației colective în teatrul european*. Cluj-Napoca, Ed. Tact, 2015.

beneficiind de o aură cvasi-mistică, deține, de regulă, monopolul puterii. Regizorii consacrați artistic controlează instituții, au acces la fonduri publice, gestionează resurse importante și, în plus, s-au constituit în rețea, blocând sau restricționând, în numele primatului valorii estetice, accesul tinerilor la scena teatrului.²¹

Contestația radicală vine de la tinerii care au optat pentru teatrul *devised* și/sau pentru teatrul cu dimensiune documentară, care s-au constituit, inițial, drept partea cea mai vocală din noua generație. Conflictul generaționist este, fără îndoială, și un conflict de mentalități, de gusturi estetice, de practici teatrale. Totuși, nu diferențele graduale de gust estetic contează, ci o diferență fundamentală de atitudine față de funcțiile definitorii ale teatrului. Vechiul teatru este orientat spre sens și interesat de funcția semnificantă a formei, deci preocupat de imaginea estetică. Prin opoziție, acum este restaurat scopul etic, social și civic al teatrului, restituindu-i-se conștiința politică și funcția primordială de transformare a societății. Se manifestă, în consecință, preferința pentru un praxis energetic (voluntar), pentru un conținut tactic și pentru directetea mesajului. Strategiile esopice și scriitura „artistă”, coroborată de un limbaj elaborat și în grad înalt metaforic, au fost înlocuite de estetica minimalistă și de realismul denotativ. (În cinematografie, a existat chiar o accentuare a esteticii mizerabiliste.) Chiar dacă nu exclude dimensiunea artistică, „scriitura pentru scenă” este instantanee, frustră, brutală chiar, remodelată de fiecare dată de context.

Este antrenată astfel o polemică la adresa artei teatrale tradiționale „comode” (o artă soporifică, cu accent narcotizant), contracarată de o artă teatrală nouă, cu rol insurecțional²², obținut prin intensificarea comunicării cu publicul și prin promovarea unor modalități variate de interacțiune.

Direcția presupune o revocare a dimensiunii ficționale a artei teatrului pentru privilegierea unei experiențe a realului (o experiență reală). *Reprezentarea* e substituită de *prezentare*, iar contemplarea estetică de caracterul experiențial și

²¹ A se vedea intervenția cu aspect de manifest a Alinei Nelega la Simpozionul internațional de dramaturgie, organizat în 2002, la Sinaia. Intitulat „Cum din trei aberații se poate face un concept”, textul este publicat în *Teatrul azi*, nr. 10-11-12, din 2002, pp. 44-47.

²² Bogdan Georgescu, de exemplu, își definește metoda de lucru *artă activă*; o va teoretiza în lucrarea sa de doctorat, *Teatru comunitar și arta activă*, susținută la Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale” din București, în 2013.

participativ, de persuadare și implicare.²³ Se modifică noțiunea însăși de *creativitate teatrală*, reconfigurată pe baza parteneriatului dintre regizor și dramaturg și a transformării ierarhiilor din interiorul echipelor de teatru. „Dramaturgia de autor” este programatic substituită de „dramaturgia colectivă”, fapt care, se afirmă, indică o democratizare a creației.²⁴

Sunt schimbate, totodată, strategiile de producere a spectacolului, renunțându-se la perspectiva „perimată”, în care opera creată independent de către dramaturg este livrată ca produs estetic autonom publicului. Se impune depășirea acestui „model de reproducere”, în favoarea unui participativ, etic, activ(ist) și experiențial. Noul sistem teatral de lucru pune accent pe ideea de proces și adoptă, ca instrumente predilecte, laboratorul și practica documentării.

I se atribuie (uneori pe nedrept) acestui tip de teatru, ce pune accent pe efectul social și politic, pe implicare și angajament civic, o perspectivă extra-estetică. Spectacolele de intervenție comunitară, pentru care au fost inventate noi instrumente de explorare și de prelucrare artistică a realității, desemnează o formă militantă de artă. Artistul militant (activ într-un sens ce ar fi putut fi considerat degradant sau măcar anti- sau non-estetic de către adepții estetismului decadent al secolului al XIX-lea) se vrea, totodată, cetățean. Printr-un teatru de somare, el stimulează voința și capacitatea de a reacționa a

²³ *Contemplarea estetică* este depreciată (chiar atunci când este percepută drept un sentiment de deferență și de respect admirativ față de patrimoniul cultural al umanității), întrucât desemnează o atitudine pasivă, o stare de ataraxie, de calm, de serenitate, pe scurt, o viziune sublimată, vegheată de intelect (*theoria*). I se substituie, prin contrast, *experiența estetică*, de implicare activă: „o experiență de tip transformațional”, cum o numește Richard Rorty („Cum evoluează Pragmaticul”, în Umberto Eco, *Interpretare și suprainterpretare*, traducere de Ștefania Mincu, ediție îngrijită de Stefan Collini, Constanța, Editura Pontica, 2004, p. 99.), care modifică înseși scopurile (inițiale) ale receptorului și chiar imaginea sa de sine. Concomitent, se comută pe un sens ce vizează mai curând sensibilitatea (fie perceptivă, fie emoțională) decât intelectul; se pune un accent mai puternic pe „trăit”, pe „simțit”. Desigur, opoziția dintre sintagma tradițională „contemplare estetică” și cea modernă de „experiență estetică” trebuie privită, totuși, printr-o optică a relativului, neputând fi redusă la antagonismul dintre „pasiv” și „activ” sau la cel dintre „înțelegerere” și „simțire”.

²⁴ Faptul pare a fi confirmat de inexistența, în timpul regimului totalitar comunist din România, a unui model colaborativ. Pot fi consemnate sporadic doar unele forme palide și parțiale de colaborare dintre regizor și dramaturg. Acestea nu merg până la scriitura de scenă, ci se limitează la ajustarea scenică a textului redactat/elaborat deja de către autor (dispus la unele concesii) pentru succesul la public. De fapt, nu a existat un interes real pentru aceste forme moderne și democratice, de tip colaborativ.

publicului/publicurilor, din credința că omul actual trăiește inocent/orb/inconștient (adică: vulnerabil) într-o apocalipsă. E necesar să i se reveleze acestuia caracterul vinovat și riscant al pasivității sale, fiind solicitat să se mobilizeze și să protesteze (prin respingere activă) împotriva ideologiilor dominante și a ordinii socio-culturale prestabilite. Aspirația noului activism este aceea de a transforma arta teatrului într-un adevărat centru exploziv al revoltei omului contemporan.²⁵

La adresa sa pot fi formulate obiecții administrate dintotdeauna artei angajate, „artei ca ciocan” pentru remodelarea realităților sociale, pe care Brecht o opunea „artei-oglinză” a lui Stendhal. Trebuie spus, totuși, că nu toate demersurile de acest tip sunt animate de reverii politico-ideologice de tip stângist. Unele forme de teatru comunitar promovează un militantism pentru drepturi civile, pentru afirmarea valorilor individului împotriva (non)valorilor autorității, ale autenticității împotriva mortificării, pentru reabilitarea marginalului ori pentru bio-etică. Fără a fi subîntinse de vreo ideologie politică asumată, asemenea inițiative încearcă să contribuie, folosind retorica responsabilității, la corijarea anumitor situații indezirabile din societate și la încurajarea unei culturi a toleranței.

Diverse aspecte inovative ale acestei direcții sunt umbrite de percutanța controversei despre valoarea estetică a teatrului. Se afirmă că, pentru noul tip de teatru politic, calitatea literară a textelor dramatice e, fie irelevantă, fie puțin relevantă. Esteticul e privat de aura mesianică ce, îndeobște, îi este atribuită, încetând să mai fie considerat un certificat de garanție artistică. Opera dramatică saturată de valențe estetice este substituită de textul de teatru ca vehicul al spectacolului.

Polemica nu trebuie, desigur, absolutizată. Pe de o parte, ea se înscrie în niște strategii de (auto)afirmare a independenței/autonomiei. Pentru combatanții teatrului civic, asupra calității estetice (care continuă să structureze repertoriile teatrelor) planează suspiciunea că aceasta confirmă valorile *mainstream*-ului, contribuind la consolidarea capitalului simbolic și, implicit, a caracterului conformist al teatrului. Estetismul nu e altceva decât o expresie a acomodării. Dimpotrivă, opțiunea pentru etică în artă, pentru poetici ale responsabilității, ar constitui veritabila formă de independență (față de

²⁵ Modelul revoltei descrie, însă, insuficient de acurat situația foarte complexă. Ranciére preferă, de exemplu, să vorbească despre „emanciparea spectatorului”, mai degrabă decât despre protest.

constrângerile de sistem, inclusiv cele impuse de *mainstream*-ul artistic). Pe de altă parte, nu este vorba (nici nu ar fi, de altfel, posibil) despre o negare a esteticului. Opoziția între un „teatru estetic” și unul „non-estetic” este un non-sens, iar noile estetici, chiar atunci când reclamă (prin contrast cu „estetismul”) un grad zero estetic, nu propun evadarea într-o ipotetică zonă a „extra-esteticului”. Ele doar repoziționează dimensiunea estetică în ansamblul valorilor care motivează comunicarea teatrală. Problema nu e, așadar, a excluziunii esteticului, ci a centralității.

Oricât de netă în intenție sau ca proiect, diferența dintre teatrul de repertoriu și teatrul civic se estompează în planul practicii teatrale, care subîntinde mai multe forme de activități artistice (inclusiv experimente cu noile media), mai multe atitudini și metode, și, incontestabil, personalități artistice inconfundabile. Nu poate fi negată, însă, o voință (generaționistă) de ruptură. Alina Nelega argumentează necesitatea de a „de-teatraliza”²⁶ discursul dramatic și de a reinventa noi limbaje teatrale.

E dificil de estimat gradul de mediere care survine între actanții teatrali de astăzi. Chiar dacă reprezentanții Noii Dramaturgii au început să fie acceptați de sistem, există o bătălie simbolică, dar și una concretă, pe resurse și pe locul deținut în câmpul teatral. Prezenta anchetă relevă în continuare o polarizare, ce poate fi descrisă, din unele privințe, drept o prejudecată. Artiștii care își asumă misiunea de a face, prin opera lor, declarații în favoarea unor teme stringente ale actualității, calibrându-și tematica la exigențele și la provocările prezentului, ar dezavua „teatrul de artă”, pentru problematica sa inactuală, deconectată de la „adevărul vieții”, presumțioasă, falsă, și pentru stilistica desuetă și inatractivă. Dimpotrivă, pentru ceilalți, Noua Dramaturgie activă politic nu ar reuși să depășească, în conștiința publică teatrală, impresia de provizorat, lipsindu-i, se crede, dimensiunea simbolică și metaforică, aptă să-i confere prestigiu. Ea păcătuiește prin repetiție, fiind, de aceea, neinteresantă artistic, fapt ce naște dubiul că ar putea fi cu adevărat eficientă social. Dihotomia dintre estetic și social/civic este falsă, funcția comunitară a artei realizându-se exclusiv prin opere viabile estetic. Contra-exemple pot fi furnizate și de o parte și de alta, iar dihotomia (documentabilă) nu descrie corect câmpul teatral.

²⁶ Alina Nelega, „Întoarcerea dramaturgului: resuscitarea tragicului și deteatralizarea teatrului”, în *Observator Cultural*, nr. 296/2005.

Opiniile critice nu sunt nici ele armonizate. Sunt voci care susțin că, pentru a arăta cât de creativă e dramaturgia românească actuală, e necesar să se inventeze noi „motoare de căutare”, dacă nu mai puternice, atunci mai adecvate. Alte voci atestă, dimpotrivă, o conștiință a distanțării și, din nou, un complex al defazării: ne entuziasmăm să etalăm forme și tehnici de teatru social într-un moment cultural al criticii acestora.²⁷

*

Culpabilități și reproșuri. Răspunsurile contributorilor la ancheta despre destinul dramaturgiei românești din perioada comunistă pe scena actuală conțin diseminate motive de repudiare intrinsece, dar și contextuale, vizând schimbarea climatului epocii, a mentalităților, ori a modelelor producției teatrale. Unele sunt punctuale, altele generice.

Interesul de dezbatere a fost multă vreme confiscat de binomul *ideologic/estetic*, cu promovarea tacită a ultimului termen. Uneori, reproșurile estetice ascundeau acuzații ideologice. Așa se face că principala explicație pentru severa despărțire de acea dramaturgie este marele compromis ideologic, incluzând, dintr-o perspectivă etică, responsabilitatea artistului, demisiile sale, autodisculparea. Supusă și scrisă, în majoritate, la comandă politică (comentatorii înregistrează cantitatea, proporțional, excesivă de maculatură propagandistică, sufocantă), dramaturgia din deceniile trecute ar fi devenit inutilizabilă teatral. Este acuzată de a fi viciată la mai multe paliere, lăsând la o parte viziunea modelată propagandistic. Primul este cel al tematicii. Săracă în opțiuni (adesea redundantă), depășind cu dificultate un anume localism, dramaturgia din comunism are teme propuse și uniformizate de/prin cerință politică. Această circumscriere o condamnă la falsitate/inautenticitate; piesele creează o imagine deformată a epocii tocmai prin faptul că nu-și asumă temele stringente ale omului/ale micii umanități. De aceea, dramaturgia produsă în socialism nu rămâne nici măcar un document credibil al epocii.

Stilistica acestei dramaturgii este, la rândul ei, criticată și denunțată ca fiind desuetă. Pe de o parte, e în cauză un stil prea simplu, rudimentar chiar,

²⁷ Faptul e semnalat de către Cristina Iancu, în teza sa de doctorat.

menit să slujească temele impuse ideologic și care ar fi trebuit (prin aceleași norme) să fie pe înțelesul tuturor. Pe de altă parte, unele piese (cele subversive mai ales²⁸) au adoptat un stil esopic, aluziv, baroc. Au apelat la el și „opozanți” și conformiști, ceea ce a generat ulterior o discreditare generalizată. Odată ce se iese din epoca ce l-a utilizat și l-a consacrat, acest mod de scriitură a apărut, mai ales prin contrast cu forme postmoderne de dramaturgie europeană, vetust și neinteresant.

Perspectiva etică a evidențiat faptul că talentul real dovedit de anumiți artiști (dramaturgi incluși) nu scuză și nu salvează compromisurile politice și morale mascate de el. Că acestea au ieșit, asemenea untdelemnului, la suprafață, acoperind întregul.

Pe scurt, există convingerea că presiuni politice astăzi caduce au corupt/deformat/mutilat, uneori iremediabil, *osatura* unor texte, a-structurate sau descalificate de prezența unor situații dramatice necredibile sau fals construite. Contra-performața regimului comunist ar fi fost aceea de a fi reușit să conserve statutul secund al dramaturgiei autohtone, împotriva propriei sale intenții: de a folosi propagandistic teatrul, pe care l-a alimentat din plin cu texte care să exprime o direcție ideologică oficială.

Devalorizarea explicită și *in corpore* a dramaturgiei din perioada comunistă a fost decisivă pentru dezinteresul regizorilor. Există câteva considerente pentru această indiferență. Imediat în 1990, unii se dezic de ea (eliminând chiar din CV referințe la montarea de piese propagandistice), de teama compromisului, prin simpla alegere a textelor, dar și pentru a evita o captivitate în propriul trecut. Sunt dramaturgi care le reproșează o lipsă de solidaritate de breaslă. De altfel, alți regizori, atrași mai ales de mirajul succesului internațional, resping (cu rare excepții), sub suspiciunea minoratului²⁹, întreaga dramaturgie românească (indiferent de epocă și de

²⁸ Se știe că, mai ales începând cu deceniul șapte al secolului trecut, instituția teatrului, la fel ca orice instituție artistică din România, a îndeplinit și o anumită funcție a subversivității.

²⁹ Comunismul ilustrează și pare să confirme, amplificând, altă ipoteză: culturile mici condamnă la minorat artistic. Alegerea lui Matei Vișniec ca figură emblematică, prin valoarea simbolică însăși a biografiei sale, echivalează cu o condamnare *sui generis* a acestei dramaturgii, care nu se poate împlini decât în granițele extinse ale frontierelor naționale. Exemplul lui Vișniec poate sugera faptul că singură fuga, extragerea din sistemul nociv, distanțarea, a fost salvatoare.

etapă), preferând textele clasice ale dramaturgiei universale. În cartea de față, răsună fraza-ghilotină a lui George Banu: după 1990, în străinătate, „nici un regizor român nu pune în scenă un text românesc”. În ceea ce îi privește, tinerii regizori afirmați după 2000 au pierdut contactul și orice interes pentru această dramaturgie, pe care nu o cunosc (fapt nu integral imputabil și perfect explicabil, în primul rând prin excluderea ei programatică din curricula tuturor școlilor de teatru din România) și nici nu au intenția să o cunoască, lipsind motivele rezonabile pentru un asemenea efort. Creativitatea lor ține de o altă etapă culturală, ei căutând, eventual, o actualitate textuală/ dramaturgică a vremii lor. În plus, tentativele eșuate de actualizare descurajează.

Dramaturgii contribuie și ei la propria depreciere și ostracizare. Cei încă tineri în 1989 îi acuză pe predecesorii care au creat și s-au afirmat în timpul comunismului pentru vina de a fi o greoaie piatră de moară agățată de textele noii dramaturgii. Discreditul de care aceștia s-au acoperit se întinde asupra lor, periclitându-le viitorul. Deveniți acum excesiv de prudenți, regizorii s-au distanțat profilactic de dramaturgia autohtonă. Astfel, împărtășind aceeași reticență, noua dramaturgie se întâlnește, paradoxal, cu dramaturgia din perioada comunistă. Totodată, cei „vârșnici” se condamnă singuri, fiind incapabili să se reformeze. Strategiile de supraviețuire pe care, inadecvat, le-au adoptat sunt falimentare datorită incapacității de a accepta că aura pe care le-a conferit-o cândva confruntarea cu cenzura comunistă, astăzi e un deserviciu: subliniază nu curajul autorului, forța de demascare a textului, ci, dimpotrivă, cedările, compromisurile, mutilările textuale, „mediocritatea” rezultatului. Din perspectiva tinerilor dramaturgi de acum trei decenii, dramaturgii perioadei 1948-1989 au compromis pe un termen lung, care îi include, dramaturgia națională.

La acest tablou trebuie adăugată atitudinea criticii și istoriei teatrului, care a abdicat, într-un fel, la rândul ei. Cu unele excepții, interesul acesteia a fost îndreptat spre regizorul perioadei comuniste sau nici măcar: a preferat să ignore acel trecut.

Dramaturgia autohtonă (din nou: nu doar cea din deceniile socialismului) este, apoi, victima reformei parțiale/incomplete a sistemului teatral, absenței unui manageriat performant (dezinteresului directorilor de teatre, decredibilizării funcției secretariatului literar, înlocuit, în majoritatea teatrelor, cu așa numitele Servicii de marketing și P.R., politiciii repertoriale deficitare, croite adesea

conform agendei proprii/personale a regizorului etc.), atitudinii de complezență. Alte motive convergente sunt: subfinanțări cronice care restrâng aria de experimentare și, mai ales, inexistența unui program cultural național, incoerențe, dezinteres public, manipulare...

Mai poate fi semnalat încă un lucru. La 30 de ani de la căderea regimului, comunismul însuși este, pentru noile generații de creatori teatrali (și nu numai: pentru publicul tânăr chiar), atât de codificat, încât devine aproape ininteligibil; presupune un efort de descifrare/interpretare disproporționat, ce descurajează orice tentativă. S-ar putea crede, de aceea, că nu există și nu e nevoie de nici o motivație: alunecarea în uitare a acestei dramaturgii se explică chiar prin ciclicitate, căci am intrat într-o altă spirală culturală, organizată după alte repere.

Pentru unii respondenți e importantă și situarea noastră geografică înspre Balcani și raportarea la memorie, unde, cu o celebră zisă culturală, datorată lui Raymond Poincaré, „tout est pris à la légère...”. Sau, cu o expresie a zilelor noastre, uitarea ține de ADN-ul național, tot mai balcanizat. Pe scurt, nu există un interes activ; invers, dezinteresul nu se bazează pe nimic, căci are în vedere totul.

Rămâne faptul unei distanțări nete (mai degrabă inertiale decât critice) de o dramaturgie astăzi presupus datată. Cu mențiunea că dramaturgia – arta, în genere – este o victimă pentru întreg sistemul. Privilegiul pe care l-a avut arta în comunism se întoarce în contrariul său. Arta devine, în mare măsură, un țap ispășitor pentru toate relele sistemului: lipsa de curaj civic, compromisul politic și moral, absența opoziției anti-totalitare ș.a.

*

Canonul mut. Chiar dacă nu oferă, prin numărul răspunsurilor, valori relevante în plan statistic, ancheta de față sugerează direcțiile de structurare ale câmpului teatral. Sunt reprezentate (fără diferențe semnificative între preferințele afirmate) toate generațiile și cele mai importante categorii profesionale din lumea teatrului, cu excepția semnificativă a scenografilor (care nu au fost chestionați). Majoritatea sunt oameni de teatru care activează în țară, dar sunt și câteva voci (dintre cele ilustre) ale exilului românesc.

O analiză comparativă a răspunsurilor indică prezența a cca 30 de nume de dramaturgi activi în perioada comunistă vehiculate de către respondenți, semn că au fost reținute de memoria lor selectivă. Nu există criterii pentru a stabili o ierarhie. Totuși, merită semnalată frecvența (în această ordine) a unor nume de dramaturgi, precum: Teodor Mazilu, Marin Sorescu, Dumitru Radu Popescu, Dumitru Solomon, Iosif Naghiu, Horia Lovinescu, Ion Băieșu, Aurel Baranga, Gellu Naum, Ecaterina Oproiu, Romulus Guga, I.D. Sîrbu, Radu Stanca (citată prioritar de către universitari), Alexandru Sever, Adrian Dohotaru... Dintre autorii din exil, sunt amintiți Matei Vișniec și George Astaloș. O seamă de nume figurează sporadic, semn posibil al unor preferințe extrem subiective. Apar și nume de autori (Marin Preda, Ioan Groșan, Toma George Maiorescu) în cazul cărora piesa de teatru este, mai curând, un accident în biografie și bibliografie. Dacă avem în vedere incidența citării, cea mai drastică depreciere pare să o fi suferit Paul Everac.

Se poate constata cu ușurință că, în pofida multiplelor respingeri și delimitări (consemnate mai sus), canonul dramaturgiei din perioada comunismului s-a constituit, totuși, chiar în afara instrumentelor uzuale de validare/consacrare. Am putea spune că acesta s-a realizat fără să se discute, întrucât lipsesc studiile sistematice, dezbaterile de presă și construcțiile critice solide (monografii, sinteze și istorii ale teatrului), care să examineze și să așeze lucrurile. Prin această anchetă vorbește, așadar, un canon mut, reconstituibil din consensuri tacite, ori rezultând din inerție. Principiul care se degajă este că invalidarea autorilor e exprimată, pe când validarea este, cel mai adesea, subînțeleasă în tăcere.

Există cel puțin două explicații complementare pentru consensul realizat *ad hoc*, ce transcende diferențe generaționiste, profesionale (regizori, actori, dramaturgi, critici de teatru) sau de gen. Gradul ridicat de omogenitate a opțiunilor și a preferințelor valorice se justifică prin faptul că a fost investigată doar rețeaua socio-profesională a teatrului. Totodată, instrucția comună (frecventarea unor școli cu programă didactică asemănătoare) explică similitudinile de selecție.

Unele lucruri sunt previzibile, altele pot să surprindă. Astfel, pare plauzibil că multe dintre numele de rezonanță au fost reținute (dimpreună cu, de regulă, aceleași titluri ale operelor lor) pentru că autorii respectivi erau deja consacrați, fiind jucați constant până în 1989, constituindu-și (nu de puține ori în urma unor spectacole-legendă) un important capital simbolic. Notorietatea acestora este asigurată de persistența, în amintirea publicului sau în memoria

culturală, a unor mari spectacole realizate după textele lor. Alți autori (Iosif Naghiu, I.D. Sîrbu ș.a.) beneficiază de o aură contestatară, consolidată de memoria unor spectacole drastic cenzurate sau interzise.

Există, însă, aspecte dificil de anticipat. Prezenta anchetă atestă, de exemplu, faptul că, în pofida controverselor și disputelor de tot felul și chiar a dezicerilor, canonul dramaturgiei se reconstituie tot după criterii estetice. Nu se remarcă existența vreunui grup (nici măcar al reprezentanților Noii Dramaturgii, ce mizează pe impactul social și politic al teatrului), care să pledeze consecvent pentru un canon alternativ, selectând, pentru exemplificare, piese corespunzătoare din arhiva vechii dramaturgii. Nu doar că nu s-a formulat un contra-canon, care să eludeze criteriul estetic, dar, dimpotrivă, tendința generală este de reproducere a *mainstream*-ului.³⁰

În acest context, interesul consemnat pentru fenomenul și pentru producțiile realismului socialist pare distonant. Acesta se manifestă diferit. Unii reprezentanți ai vechii generații propun o revizitare parodică a dramaturgiei realismului socialist. În schimb, noua generație cu simpatii sau opțiuni de stânga afișează o frondă anti-estetică. Admite, la rigoare, că realismul socialist poate fi repudiat în componenta sa estetică (foarte puține opere fiind recuperabile din acest punct de vedere), dar crede, în același timp, că acesta merită reevaluat ideologic. Se presupune că realismul socialist conține, prin componenta sa de emancipare socială, un nucleu viabil și valoros, că include o ideologie a progresului. Realismul socialist este un mod de „distrugere constructivă”, fiind productiv tocmai prin forța sa de anihilare a tradiției (de neantizare a lumii vechi).

Deocamdată, se poate remarca faptul că interesul reprezentanților noii stângi pentru realismul socialist pare a fi provocat de similitudini tematice superficiale, de filiația cu activismul social/civic. Unele obiecții pot fi administrate. Pe de o parte, se constată că această reevaluare ignoră opoziția dintre intenție și procedee de realizare, respectiv exact dimensiunea funciar duplicitară a regimului totalitar comunist. Ideologia realismului socialist ar fi putut fi progresistă, dacă nu ar fi fost formulată și exprimată într-o dictatură,

³⁰ Marian Popescu remarca, în 2000: „Canonul artistic al anilor '60 este menținut în continuare, el fiind aspirația spre modernitate a teatrului românesc astăzi. Școlile universitare de teatru nu fac și ele, la rîndul lor, decît să mențină acest canon, niciodată pus în discuția publică, a mediului profesional”. Marian Popescu, „Teatrul de mîine”, în Elena Popescu, Marian Popescu (editori), *Anuarul Teatrului Românesc. Stagiunea 1998/1999*, București, Ed. UNITEXT, 2000, p. 5.

care a folosit contextual programul de restructurare a artei nu pentru scopurile progresiste declarate, ci l-a instrumentalizat pentru interese politice proprii, anti-democratice. Pe de altă parte, aspirația de depășire a umanismului prin critică ideologică (sistemică) eșuează. Cel mai adesea, interesul noii dramaturgii pentru categorii sociale și profesionale defavorizate (mineri, șomeri, pensionari ș.a.) se concretizează în sondarea și etalarea (cu mijloace minime ale artei) a unor drame individuale, subiective, procedeu ce aparține realismului clasic și perspectivei umaniste, de care reprezentanții săi pretind că se dezic. Or, prin prezentarea unilaterală/partizană (absolutizarea unui aspect făcut responsabil de întreg) nu se obține o critică ideologică a realității sociale, ci, dimpotrivă, o re-ideologizare a artei. Nu se propune, așa cum pare, o nouă dominație a eticului, ci a politicului.

Este de remarcat că, prinși în acest angrenaj, unii dintre respondenți intră în dezacord cu mutațiile pe care le reclamă în arta teatrului, dovedind o incapacitate de a se sustrage din paradigmă. Chiar dacă, punctual, își exprimă, bunăoară, interesul pentru teatrul comunitar ori pentru dramaturgia realismului socialist, la proba de foc citează tot titluri de opere consacrate estetic și nu unele cu portanță politică. Ei nu amintesc nici măcar de teatrul colaborativ, ce se făcea în România Socialistă prin teatrul de amatori. E adevărat că justificările diferă, chiar dacă, uneori, programele se contaminatează.

*

Restituiri. Ancheta conține un important potențial de dezbatere, orientat de întrebarea care se impune, dacă merită reactivată dramaturgia din perioada comunistă? Se conturează două atitudini: una radicală, alta moderată. Potrivit celei dintâi, aceasta trebuie repudiată integral, fără vreo analiză prealabilă, dat fiind faptul că potențialul scenic nu poate fi despărțit de mesajul (corupt, imoral) al textului. Cu alte cuvinte, există, în acea dramaturgie, destule piese bine scrise, cu vădite valențe de teatralitate, dar false, aservite politic din punct de vedere al conținutului. Dimpotrivă, poziția moderată este una relativizantă și are drept premisă ideea că nu trebuie mortificat textul din cauza compromisurilor politice (și morale) ale autorilor pactizanți cu partidul. Mai ales că necontaminarea de ideologie nu e o garanție a actualității textelor. Beneficiem astăzi de distanța istorică și reflexivă necesară pentru ca distincția ideologică, „penibilă” și „îngustă”, dintre perioadă comunistă și cea post-

comunistă să fie depășită în favoarea unei interpretări calitative, singura disociere validă fiind cea dintre autori de talent și non-valori. Dacă, în primul caz, primează legitimitatea morală, în cel de-al doilea, forța artistică a operei trece în plan secundar biografia.

Fiecare dintre perspective comportă riscuri, fie de re-tabuizare a perioadei, fie de analiză nediferențiată, cu efect nivelator, una care ar lăsa impresia (dorită de către autorii aserviți propagandei de partid și recompensați, în regimul comunist, cu importante funcții politice și cu poziții de putere în instituțiile de cultură) că nu au fost unii mai buni decât alții. De fapt, atitudinile au contat mult, în epocă, unde exista o linie imaginară fermă ce îi separa pe autorii profund dogmatici, care acționau toxic, în câmp comunitar, de cei ce aveau voce proprie. În plan literar, fiecare categorie apăra valori diferite, chiar atunci când, în atitudini și comportamente (politice) publice, se puteau incidental întâlni.

Premisa reevaluării este aceea că, sub poighița compromisului politic inevitabil (iar pentru anumite etape: obligatoriu, impus fiind de puterea politică), a crescut o dramaturgie autentică. Valoarea istoriografică, dar, mai ales, interesul cultural și patrimonial recomandă includerea sa în istoria literaturii române (ca și în istoria teatrului). Demersul este, însă, insuficient pentru a o readuce în actualitate. În acest sens, oportună pare a fi adoptarea unei atitudini critice, care să reevalueze această dramaturgie nu doar dintr-o perspectivă estetică, ci și din una istorică, din alta atentă la ideologie, ori printr-o lectură sociologică. Nici nu are cum evolua noua dramaturgie fără cunoașterea celei vechi.

Cel mai eficient tip de abordare ar aparține, însă, practicienilor. Numai readusă pe scena teatrului această dramaturgie își poate, eventual, valida vitalitatea artistică. Continuă să fie, însă, neclar cui aparține responsabilitatea de resuscitare a dramaturgiei naționale. Multe degete îl indică pe regizor. La întrebarea subsecventă, *ce* și *cum* montăm, au fost avansate, de asemenea, ipoteze diferite. Se acceptă, în general, că orice text e recuperabil și, printr-o strategie artistică adecvată, poate fi recontextualizat și actualizat. Artiștii au la îndemână modalități variate. Regizorii pot, de exemplu, epura textul sau obtura semnificațiile sale ideologice perimate, subliniind, dimpotrivă, valorile perene, umaniste (așa cum a procedat Dinu Cernescu, când a montat, la Odeon, *Trei generații* de Lucia Demetrius ca pe o poveste de iubire). Parodia este cel mai adesea un procedeu de succes. Fără a părăsi paradigma esteticului, pot fi

create spectacole după texte ale dramaturgiei din perioada comunistă, care să contribuie la de-tabuizare și la exorcizarea trecutului prin răs. Altă soluție este aceea de a le reda pieselor propagandistice demnitatea, folosindu-le *à rebours* pentru a documenta, într-un mod participativ, adevărul despre regimul totalitar. O abordare ambițioasă constă în rescrierea (cu riscul supralicitării) a vechilor texte într-un mod (inclusiv prin inserarea unor documente de arhivă) care să le redea capacitatea explozivă. Revizitarea poate avea loc, cu semnificații diferite, desigur, dintr-o perspectivă istorică sau, dimpotrivă, din una actualizantă. Nici riscurile nu sunt, la rândul lor, aceleași, la fel ca strategiile artistice. Oricare dintre opțiuni se supune avertismentului că alegerile eronate de texte sau de perspectivă compromit suplimentar procesul de recuperare.

Nu modalitățile de reinterpretare constituie, însă, interogația esențială, ci, așa cum afirmam la început, însăși rațiunea pentru care dramaturgia din perioada comunistă ar trebui reconsiderată. De oriunde am privi, fapt este că, după mai bine de 30 de ani de la căderea comunismului, dramaturgia creată atunci pare condamnată la uitare. Această carte e scrisă de pe bariera/muchia care desparte pietrișul memoriei de acoperitoarea apă a uitării.

Anchetă cu oameni de teatru

La prezenta anchetă au răspuns aproximativ 75 de oameni de teatru de profesii și vârste diferite (unele absențe sunt notorii). Cei mai numeroși, în cifre relative (31) sunt criticii dramatici, iar tăcerea cea mai solidă e a actorilor (abia 11 respondenți dintr-un număr total covârșitor de mare).

Corpusul de întrebări se diferențiază pe categorii profesionale: *dramaturgi, regizori, actori, critici de teatru, manageri*. Din motive ce țin de biografia ori de statutul respondentului, unii dintre participanții la anchetă (dramaturgii, integral) au răspuns prin intermediul unor interviuri, în care se regăsesc, firește, întrebările anchetei. Le mulțumesc tuturor pentru disponibilitatea de a fi participat la acest proiect.

Chestionar

Regizori

1. *Dramaturgia românească din perioada comunistă este, după 1989, puțin prezentă în repertoriile teatrelor. Care credeți că sunt explicațiile?*
2. *Ați fi interesat să montați o piesă aparținând acestei dramaturgii? Care ar fi aceea? De ce? (Întrebarea apare și în varianta: Ce autori din această dramaturgie continuă să vă rețină atenția? De ce? Ce piese considerați că au un potențial scenic inclusiv astăzi?).*

Actori

1. *Dramaturgia românească din perioada comunistă este, după 1989, puțin prezentă în repertoriile teatrelor. Care credeți că sunt explicațiile?*
2. *Dacă ați fi în postura de a propune spre a fi montată o piesă aparținând acestei dramaturgii, care ar fi aceea? Vă rog să argumentați, pe scurt, alegerea.*
3. *Există vreun rol din această dramaturgie pe care vi-ar plăcea să-l interpretați? De ce?*

Critici de teatru

1. *Dramaturgia românească din perioada comunistă este, după 1989, puțin prezentă în repertoriile teatrelor. Care credeți că sunt explicațiile?*
2. *Puteți avansa titluri de piese din perioada 1948-1989, pe care le considerați necontaminate de ideologia/propaganda comunistă?*
3. *Ce autori din această dramaturgie continuă să vă rețină atenția? De ce?*
4. *Ce piese considerați că au un potențial scenic inclusiv astăzi?*

Manageri

1. *Dramaturgia românească din perioada comunistă este, după 1989, puțin prezentă în repertoriile teatrelor. Care credeți că sunt explicațiile?*
2. *Ca manager de teatru, ați fi interesat(ă) de un proiect de promovare a acestei dramaturgii? De ce?*
3. *Ați fi interesat(ă) să montați o piesă aparținând acestei dramaturgii? Care ar fi aceea? De ce? (Pentru regizori.) Există vreun rol din această dramaturgie pe care vi-ar plăcea să-l interpretați? De ce? (Pentru actori.)*

Dramaturgi

Radu F. ALEXANDRU

Născut Radu Alexandru Feldman, în 1943, la București. Este absolvent de Matematică (1965) și Filosofie (1974); a urmat un curs postuniversitar de regie de teatru (1983) și este doctor în estetica filmului, la Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică, București (2012). Autor al mai multor volume de teatru (*Buna zi de mâine, Mlaștina, Nimic despre Hamlet, Poveste despre tatăl meu, Tsunami, Labirint, Ultima dorința* etc.), proză (*Cu fața spre ceilalți*) și publicistică (*Gimnastica de dimineață*). Piese sale au fost montate în teatre din București și din țară. Este autorul câtorva scenarii de film (*La capătul liniei, Punct și de la capăt, Omul zilei, Damen-Tango, Second Hand* etc.). Este Președinte al Filialei de Dramaturgie a Uniunii Scriitorilor, membru al Uniunii Scriitorilor din România și al Uniunii Autorilor și Realizatorilor de Film din România. A fost distins cu Premiul de dramaturgie al Asociației Scriitorilor din București (1979, 2006), Premiul de dramaturgie „Camil Petrescu” al Ministerului Culturii (1995), Premiul de dramaturgie al Uniunii Scriitorilor (1995, 2012, 2018), Premiul UNITER pentru cea mai bună piesă a anului 2010, Premiul de dramaturgie „Ion Luca Caragiale” al Academiei Române (2020), Premiul pentru Scenariu al Uniunii Cineaștilor (1997), Premiul Special al Juriului, Montpellier, Franța (1998) etc. În 2021, a fost distins cu ordinul Meritul Cultural, în grad de cavalier.

Stimate Domnule Radu F. Alexandru, ați publicat și ați fost jucat înainte și după 1990. Ce s-a modificat în felul de a scrie și de a se face teatru?

Am sentimentul că, pe fond, întrebarea însumează 2 întrebări distincte. Prima s-ar referi la felul în care am scris/scriu teatru. Cea de-a doua cred că privește procesul prin care trece o piesă a mea din momentul în care eu, Autorul, am scris pe ultima pagină „CORTINA” – până în seara premierei, când spectatorii sunt invitați să asiste la un spectacol cu o *piesă atribuită* lui Radu F. Alexandru.

Dacă se acceptă disjunctia pe care o fac, atunci răspunsul la prima întrebare este univoc: *nimic*. Nu s-a modificat nimic în felul în care am scris/scriu. Pentru că nu s-a schimbat cu nimic felul în care înțeleg rostul teatrului; menirea textului pe care, cuvânt după cuvânt, îl scriu conștient că va fi rostit pe o scenă și va trebui să ajungă cât mai limpede, și mai convingător, la spectatori.

Nu mă dezic și nu regret nicio replică din tot ce am scris până în decembrie '89. Într-un fel, fără să forțez prea mult lucrurile, cred că pot să spun că mi-am făcut de cap. Într-un țarc! De care eram în permanentă conștient și în care mă

simțeam încorsetat. Știam că fiecare pagină, fiecare replică trebuie să treacă prin furcile cenzurii exercitate în toate teatrele din țară. Pornind de la Direcția Teatrelor din cadrul C.C.E.S. (Consiliul Culturii și Educației Socialiste) și prelingându-se până în pixul ultimului activist de partid din organizațiile locale P.C.R. (Partidul Comunist Român), acolo unde funcționa un teatru. Mi-au fost jucate câteva piese, mi-au fost respinse altele (mai numeroase); mi-au fost suspendate spectacole, după un număr de reprezentații, firește (!) fără nicio explicație. O experiență cu totul aparte am trăit, la Teatrul Mic, cu piesa *Saltimbancii*, regia Nicolae Caranfil; în distribuție: Ioana Pavelescu, Dan Condurache, Florin Călinescu. După vizionarea internă (la care nu mi s-a permis să asist), am primit un telefon de la Dinu Săraru, directorul teatrului, care, într-o stare de încântare, de surescitare maximă, mi-a spus că spectacolul e formidabil, *formidabil!*, că așa ceva nu s-a mai văzut în țara românească. Bucuros l-am întrebat când va fi premiera. „Vorbim”, mi-a răspuns el laconic. Spectacolul nu a văzut niciodată lumina rampei, nu a avut nicio reprezentație; l-a îngropat fără să lase o urmă. Era membru supleat al C.C. (Comitetul Central) al P.C.R.: își putea permite orice, nu dădea socoteală nimănui...

Am înțeles limpede, nu neapărat după experiența evocată, că nu am nicio șansă să mai ajung pe scenă, dacă voi continua să scriu tot ce-mi trece prin cap, ignorând orice constrângere. Într-un imbold ludic cu tentă masochistă, m-am dus la directorul Direcției Teatrelor din C.C.E.S., cu care aveam deja experiența mai multor texte respinse, și i-am cerut să-mi spună el, clar, despre ce am voie să scriu, ca să nu mai bat drumurile de pomană la Casa Scânteii (sediul C.C.E.S.). Mi-a răspuns pe loc, fără nicio ezitare: „Despre orice! Care nu pune în discuție poziția partidului”. Reproduc după zeci de ani, cuvânt cu cuvânt, răspunsul omului care funcționa aidoma mașinăriei kafkiene din *Colonia penitenciară* și care avea drept de viață sau de moarte asupra fiecărei pagini pe care o scriam eu, ca și toți cei care trăiau cu convingerea că teatrul exprima vocația mea/a noastră. Nu era nimic de negociat. Nu era loc de nicio speranță. Nu am ținut cont de spusele cerberului. Am scris mai departe ce am considerat că trebuie să scriu, nu cu gândul aprioric că scriu pentru sertar, și am continuat să pun piesele în circulație: la Consiliul Culturii, la teatre, la regizori, la revistele literare. Într-un final, am fost dat pe mâna Securității. Dar asta este deja un alt capitol, pe care l-am evocat în urmă cu niște ani în Revista 22 (<https://revista22.ro/dosar/studiu-de-caz->

delatorul-dinu-sararu-fa-n-fa-cu-legea), și asupra căruia am să revin într-un alt cadru...

O clarificare pe care o consider necesară, pentru a fi bine înțeles. Am răspuns *nimic* legat de eventualele schimbări în felul în care am scris – scriu teatru. Și *înainte* și *azi* lucrul esențial pe care îl urmăresc, în fiecare piesă, este miza, *ideea* pe care o pun în discuție, cu dorința de a-l atrage pe spectator și de a-l implica cât mai mult într-o dezbatere. Nu scriu „conferințe” pe care le decupez în replici – provoc, în schimb, dispute față de care spectatorul nu trebuie să rămână indiferent. De aici, o distincție peste care, natural, nu pot să trec. Formală, nu de fond. Scriam *atunci* despre ce consideram definitoriu în viața noastră. Deci, totul se reducea la cotidian. La viața pe care o trăiam, așa cum o percepeam fiecare dintre noi și despre care oamenii vorbeau în șoaptă, cu maximă prudență; cu frică. O viață consumată și comprimată la dimensiunile țarcului în care eram constrânși să ne ducem zilele și pe care mă consideram dator să o surprind în crudul ei adevăr. *Azi* scriu tot despre viața noastră, dar o fac într-o lume în care nu mai există limite, nu mai există frontiere de niciun fel, și continui să caut în permanență să-i pătrund tainețele cele mai adânci. *Acum* însă într-un univers tematic infinit.

Cum se făcea teatru *înainte* și cum se face *azi* este o întrebare care îmi aduce reflex în minte o dilemă încă nerezolvată: cine a fost mai întâi oul sau găina? În teatru, întrebarea privind întâietatea dintre autor și regizor s-a tranșat abrupt, în ultima vreme, într-un mod care nu mai lasă loc niciunei îndoieli. Regizorul este *masculul Alpha*, rolul autorului reducându-se tot mai mult la a fi un *accesoriu* al celui căruia i se conferă, de regulă, drepturi suverane asupra spectacolului. El tratează textul după bunul lui plac, are o viziune! Știe mai bine decât autorul ce a vrut acesta să spună și orice intervenție își permite să facă asupra textului este, de regulă, acceptată fără rezerve. Am văzut și câteva cazuri fericite, în care afișul atenționa, totuși, spectatorii că asistă la un spectacol al celui care semnează regia *după* Shakespeare sau Cehov, dar, de prea multe ori, ce se joacă pe scenă este o parafrază a textului original, indiferent de notorietatea sau gloria celui care, orice s-ar face, este totuși autorul piesei. Nu vreau să fiu suspectat de-a fi partizanul unui teatru anchilozat, a unui *teatru de muzeu*, am aplaudat multe spectacole memorabile, autori clasici sau contemporani, care ilustrau citirea autentic novatoare a regizorului, fără să atenteze la bogăția ideatică a textului și care

probau indubitabil că *modernitatea* nu este sinonimă cu *violul* (firește, al textului). Din păcate, însă, nevoia de-a epata cu orice preț, de a cultiva cu predilecție forma fără fond într-o căutată postură de iconoclast sunt tare care mi se par că au ajuns la o frecvență nefastă, în detrimentul actului autentic de creație.

Ce piese românești scrise în perioada comunistă considerați că au un potențial scenic inclusiv astăzi?

Multe. Nu-mi propun o enumerare exhaustivă a dramaturgilor de mâna întâia care azi nu mai sunt printre noi, dar Horia Lovinescu, Iosif Naghiu, Dumitru Solomon, Marin Sorescu, Ion Băieșu, Teodor Mazilu, Paul Cornel Chitic, Romulus Guga sunt doar câteva dintre numele de referință ale teatrului românesc, ale căror piese (multe dintre ele) ar oferi și azi șanse reale pentru spectacole care s-ar juca cu săli pline. De unde știu? Pentru că le-am citit; le-am văzut cu ani în urmă în montări aplaudate la scenă deschisă, iar pe câteva dintre ele le-am revăzut astăzi bucurându-se de interesul deplin al spectatorilor. Este o falsă problemă a spune că aceste piese nu mai rezistă la public. Problema adevărată este că aceste piese sunt, cele mai multe dintre ele, total necunoscute celor a căror adevărată menire ar trebui să fie susținerea și promovarea dramaturgiei românești: directorii de teatre, secretarii literari, regizorii, mass-media. Nu pun sub nicio formă pe un plan secund Ministerul Culturii și instituțiile administrației locale. Nu o fac la un nivel semnificativ nici unii, nici alții. Nu mi se pare potrivit să detailez subiectul acum, dar îi asigur pe toți cei interesați că vorbesc în deplină cunoștință de cauză. Sunt președintele Filialei de Dramaturgie a Uniunii Scriitorilor, stau frecvent de vorbă cu toți colegii și chiar pot să afirm că cunosc configurația repertoriului teatrelor. Și dacă amintesc faptul că sunt printre autorii români frecvent jucat pe scenele din București sau din țară nu este decât în ideea de a elimina orice suspiciune că afirmațiile pe care le fac sunt expresia frustrării unui dramaturg care bate constant la ușile închise ale teatrelor. Comparați multe dintre piesele străine (nu mă refer la autorii clasici) care ajung pe scenele noastre cu piese din dramaturgia românească contemporană și veți vedea, de la prima lectură, că nu există niciun motiv care să le recomande prioritar pe cele dintâi. Asta, firește, dacă trecem indiferenți peste „detaliul” că o bună parte dintre aceste texte *de import* sunt traduse chiar de către regizorii care le și montează, și care

Să nu privești înapoi

semnează și „versiunea scenică”, și *light-design*-ul, și ilustrația muzicală etc. și încă multe prestații remunerate cum se cuvine. Nu sunt lucruri plăcute cele pe care le invoc doar în trecere, dar despre soarta dramaturgiei românești cred că ar fi timpul să ajungem să vorbim cu seriozitate și cu responsabilitate. Dacă mai interesează pe cineva.

Mircea BRADU

Scriitor, jurnalist și director de teatru (n. 14.01.1937, Lăzăreni, județul Bihor). A scris piese de teatru cu subiecte istorice, precum *Vlad Țepeș în Ianuarie* sau *Noaptea albă*. Redactor fondator al revistei *Familia* de la Oradea, devine și director al Teatrului de Stat din Oradea, în anul 1977. Este autorul unor romane traduse (precum *Dracula Land*) și al altor volume de proză sau dramaturgie publicate la edituri ca Eminescu sau Arca. A fost distins cu premii pentru scenarii și cu premiul Uniunii Scriitorilor din România pentru volumul *Hotărârea* (1983).

Stimate domnule Mircea Bradu, sunteți un autor dramatic profilat. De ce ați optat pentru drama istorică?

Profit de această ocazie pentru a vă da o informație exactă. Multe dintre piesele mele, care au apărut în revista *Familia*, unde eram redactor fondator al seriei a V-a: *Iconarii*, *Îngerul negru*, *Bună seara domnilor derbedei*, *Liniștită mănăstire*, *Apele* ș.a., în *Tribuna: Turnul sinucigașilor* (însoțită de o prezentare pe cât de concisă pe atât de bine prevestitoare: „*un dramaturg remarcabil*”, semnat D.R. Popescu) sau în culegeri de teatru ocazionale, cultivau parabola, proiecțiile în mitologie, într-o notă care se încadra în teatrul absurdului sau cu o pronunțată notă onirică. Pentru unele am primit și sancțiuni, între care o interdicție pentru un an de a semna creații proprii, iar pentru alta, *Iconarii*, „iscându-se o adevărată furtună tocmai în citadela istorică a Partidului, Academia Ștefan Gheorghiu, unde i-au fost detectate subtilități inconvenabile, trimiteri impardonabile la realități ale momentului”, cum va nota, în prefața volumului *Turnul sinucigașilor* (2003), criticul Dumitru Chirilă.

M-am apropiat de teatrul scurt, pentru că, în redacția revistei *Familia* și în secretariatul literar al Teatrului de Stat din Oradea, sub oblăduirea lui Valentin

Silvestru, s-a născut ideea spectaculoasă a unui festival internațional, cu genericul „Săptămâna teatrului scurt”, care e viu și astăzi. Unicul în țară cu invitați străini, în acea perioadă de închistare culturală. Am fost și directorul festivalului între 1977 și 1992. Am scris și piese cu întâmplări contemporane, precum *Întoarcerea tatălui risipitor*, *Cenușăreasa stă pe strada mea*, *Placebo sau Puricele din barbă* și câteva cărți de proză. Aș dori să reamintesc că sunt un publicist și jurnalist care se dedulcește și amărăște și astăzi cu patimă din bucuriile și durerile vremii.

De ce drama istorică? Nu puteam evita. Născut într-o adevărată dinastie de dascăli și preoți, cu origini menționate într-o carte bisericească existentă în Arhiva Episcopiei Bihorene, aproape de vremea lui Horia; cu bunici care au zidit biserici, au alcătuit biblioteci sătești, au înființat coruri și formații de teatru, în vremea lui Iosif Vulcan, fiind și apropiați de Iuliu Maniu și Octavian Goga; cu părinți care au cules și publicat studii și culegeri de folclor de referință, am deschis ochii spre lume într-o bibliotecă în care se adunaseră cărți importante de către trei generații de oameni de carte. Teatrul istoric era în atenția familiei mele, pentru că fiecare an școlar, în mai multe sate bihorene, se termina cu o serbare, care cuprindea „musai” și un moment de „teatru istoric”; adeseori fragmente din clasici, scenete scrise de colaboratori ai revistei orădene *Gazeta de Vest* (condusă de profesorul Teodor Neș, autorul celebrei cărți *Oameni din Bihor*) sau editate special de „Casa Școalelor”. În perioada celui de al doilea Război Mondial, când Oradea era cedată, cu toate publicațiile românești plecate în bejenie, știind situația, tatăl meu – care era pe front – a scris piesa *O datorie sfântă*, pe care mama a trimis-o și altor colegi educatori. La premiera din satul natal, sub ochii mei, s-a produs un eveniment cutremurător. Cum în Lăzăreni toți tinerii erau plecați la oaste, tata l-a rugat, printr-o scrisoare, pe comandantul Școlii de ofițeri din Ineu să-i învoiască pe doi dintre consătenii noștri, aflați atunci în subordinea sa, să fie distribuiți în rolurile principale... Cu câteva clipe înainte de a bate gongul, căci aveam și așa ceva, cumpărat de tata în vreme de pace, a intrat în sală un militar – mare mutilat – cu o proteză în loc de picior și cu o mânecă atârând, băgată în buzunarul uniformei. Dacă nu l-ar fi adus cei doi fii ai lui, colegii noștri de școală, nimeni nu l-ar fi recunoscut... Venise acasă cu o noapte înainte. Unul dintre cei doi actori (soldații veniți în spectacol), în scena finală, e lovit de glonțul dușman. Înainte de a închide ochii, îi spune camaradului său: „Să nu uitați niciodată jertfa noastră...”. La această replică, lumea s-a făcut de piatră. Doar Mihaiu, căci acesta era numele marelui

mutilat, a zis: „Amin”. A scos dintr-un buzunar al uniformei un ciot de lumânare și o cutie de chibrituri pe care a prins-o între dinți; a scos un chibrit și, printr-un gest imposibil de explicat, a aprins lumânarea. A întins-o mamei mele, s-o așeze la căpătâiul eroului. Apoi a salutat militărește rostind: „Dumnezeu să-i odihnească în pace”. Sprijinit de cei doi copii, Mihaiu a ieșit din școală. Și după el, toată lumea, fără grai, ca după un parastas la biserică. Această amintire m-a urmărit ani la rând, până în 1984, când am „așezat-o” în piesa *Satul blestemat*, care s-a jucat în teatre și după care s-a realizat un film tv. Astfel de obsesii am purtat cu mine toată viața...

Vreau să revin la prima mea încercare de text dramatic... Peste un an de la premiera *O datorie patriotică*, când tata încă era prizonier într-un lagăr din Siberia, eu, ajungând elev în clasa I-a a Liceului „Emanuil Gojdu” din Oradea, am scris un fel de poem naiv, în care Dumnezeu și Sfântul Petru coborau pe pământ, învățând oamenii ce să facă cu pacea lumii; poemul s-a citit în cercul literar al școlii, în fața profesorilor de limba română Augustin Cosma, Traian Blajovici (abia întors din război) și Zaharia Macovei – poetul E.A. Zaharia, în *Istoria Literaturii Române* a lui G. Călinescu. Distribuția a făcut-o profesorul Eugen Groza, și el întors din război, autor de piese și regizor al echipei de teatru a Sindicatului profesorilor din Oradea, care avea stagiune ordinară, ca teatrele profesioniste, pentru că, în Oradea, nu exista atunci teatru în limba română. În distribuție erau și trei elevi din clasele mari, pe care n-o să-i uit niciodată: Radu Iftimovici, Dorin Iancu și Titus Popovici. A fost, așadar, prima mea încercare dramaturgică. În același an, profesorul Traian Blajovici, din banii lui puțini, mi-a alcătuit o plachetă de versuri, *Primul pas*, plină de îngeri, flori și fluturi. Era acel an de graniță istorică, în care, la sfârșitul orelor de curs, înainte de Crăciun, am cântat „Trăiască Regele”, iar când ne-am întors din vacanța puțin mai prelungită, ne-a trebuit o zi întreagă să învățăm „Zdrobite cătușe, în urmă rămân”, noul imn național. Mă mai opresc într-o frază asupra acestui cerc literar școlar, care, prin strădania profesorilor amintiți mai sus, a devenit, în anul următor, Cenaclul literar municipal „Iosif Vulcan”, la care participau și pictori de notorietate: Atanasie Țărulescu, Coriolan Hora, Traian Goga, Roman Mottl; elevii Titus Popovici, Radu Iftimovici, Dumitru Chirilă, D.R. Popescu, Aurel Covaci, Doina Sălăjan, Ana Tăușan și Ana Blandiana; câțiva jurnaliști: I. Manițiu, A. Petruș și, cel mai activ dintre ei, Stelian Vasilescu, care a realizat, în ziarul *Crișana*, ani de-a rândul, în fiecare săptămână, două pagini literare consistente. Așa am devenit, pe rând, poet, pamfletar și cronicar de teatru și film.

Trecerea mea prin clasele liceale a fost marcată de două discipline: literatura și istoria. Pentru că aici aveam profesori care, într-o turbulență ideologică fără seamăn, în care se amestecau toate, de la un sistem de învățământ clasic, european, la altul plin de ifose comuniste, controlat politic până la amănunt, într-o reală prigoană pentru elevii dezorientați, profesorii noștri, în continuare, nu predau, ci oficiau de la catedră. La istorie, cele mai multe ore cu profesorul Livius Titus Roșu se desfășurau la cetăți, pe șantiere, alături de arheologi, în muzee, în expoziții, prin vizite organizate la locuri istorice cu semnificație națională. La Cetatea lui Menumorut, am executat săpături, iar istoria locului ne-a fost transmisă curat, fără informații parazite. Aici am avut pentru prima dată fiorul viitoarei mele piese *Noapte albă*; aici, profesorul Roșu ne-a citit, în latinește, textul cronicarului Anonymus, în care apare, în „premieră absolută”, un crez milenar românesc: „*Spuneți lui Arpad, ducele Ungariei, stăpânul vostru, că îi suntem datori ca prieten unui prieten cu toate cele ce îi sunt necesare, pentru că omul este oaspete și duce lipsă de multe. Dar pământul pe care l-a cerut de la bunăvoința noastră nu-l vom ceda în nici un fel, atâta timp cât vom fi în viață*”. Emoția noastră a fost atât de puternică, încât nici unul dintre noi n-a cerut traducerea textului în limba română...

Istoria, între timp, a readus și instaurat, în Oradea, instituțiile românești: școlile, ziarele, teatrul; bibliotecile și-au refăcut fondurile și viața culturală părea și ea „întregită”. Numai că, se arată curând Reforma învățământului și alte reforme mai mici, emanate de o dictatură agresivă, care îngrădește totul în limite politice. În această ceață ideologică, Teatrul din Oradea – suntem, nu-i așa, în Transilvania – are o inițiativă de mare succes la public: deschide stagiunile cu piese de inspirație istorică din literatura clasică, dar nu uită să-i invite nici pe autorii contemporani. În acest context, în 1972, Teatrul din Oradea a propus, pentru deschiderea stagiunii, prima mea piesă pentru teatrele profesioniste: *Vlad Țepeș în ianuarie*. Mulțumesc și pe această cale directorului de atunci, actorul Eugen Țugulea, și secretarei literare, criticul Elisabeta Pop, care au avut curajul să trimită Ministerului Culturii textul cu titlul: *Dracula, îngerul păzitor...* Piesa se născuse din protestul meu față de o peliculă din cele o mie câte circulau în lume, dedicate vampirului inventat de Bram Stoker. Vizionând, în Belgia, filmul *Dracula, îngerul distrugător*, o producție oribilă și nimic altceva, m-am întors în țară decepționat, cu dorința nestrămutată de a desființa, în presă, astfel de tentative. Abia coborât din avion, întâlnindu-mă cu Marin Sorescu și povestindu-i durerea, îmi spune: „Mai bine scrie o piesă despre

Vlad". Peste ceva vreme, în ianuarie 1972, piesa era scrisă și trimisă la Minister, de unde mi se transmite că sunt observații importante, începând cu titlul. Trecând pe la Cluj, îi povestesc și lui D.R. Popescu, pe care îl știam maestru în titluri. Cunoscând textul și ipostazele pe care i le dădeam lui Vlad – *bun/rău; viclean/inventiv; prevăzător/plin de curaj; uman/crud* – DR îmi spune dintr-un foc: „Vlad Țepeș în ianuarie”. Această „bifronsialitate” a primei luni din an, care preia și vremea și șirul sărbătorilor din anul precedent, mi s-a părut sclipitoare. Succesul spectacolului a fost foarte bine subliniat de presă. Radu Enescu scria, în *Tribuna*: „Mircea Bradu îl reabilitează pe Dracula și urmând aforismul lui Mandeville – „marile vicii private au devenit întotdeauna mari virtuți publice”. Teatrul Dramatic din Brașov mi-a oferit, peste trei ani, un spectacol special semnat de Eugen Mercus, în decorurile lui Liviu Ciulei. Dinu Săraru, în acea perioadă director la TV, are ideea să-l transmită, în pragul zilei de naștere a lui Ceaușescu. Atâta lectură cu microscopul pe text n-am putut cunoaște niciodată. Surprinzător, nu s-a scos nici un cuvânt! Dar cea mai puternică intervenție, în spectacol, a avut-o directorul Sică Alexandrescu. Distribuția avea doi actori pentru Vlad: Jugureanu, creat de natură pentru a întruchipa voievozi, cu un glas care făcea din fiecare monolog o bijuterie patriotică, și Fiscuteanu, un actor mai scund, plin de nerv, cu o frecvență verbală specială. Atât Mercus, cât și eu, îl doream pe Fiscu în spectacolul televizat. Maestrul Sică ne-a fiert timp de două etaje, până în biroul lui, și, după ce ne-am așezat în fotolii, ne-a spus cu o limpezime glacială: „Ăștia, mâine, n-au nevoie de Țepeș, ci de Ștefan cel Mare! Jugu joacă!”.

În 15 mai 1975, are loc premiera piesei *Noapte albă*, la Teatrul de Stat Arad; la 2 octombrie, la Teatrul de Stat din Oradea, și, în octombrie 28, ale aceluiași an, la Teatrul „Valea Jiului” din Petroșani. Peste doi ani, a fost transmis spectacolul realizat după un scenariu premiat la un concurs organizat de TVR. Câțiva „lectori” locali m-au acuzat vehement de „trădare” a istoriei naționale, pentru două pasaje care trebuiau „musai scoase”. Cel dintâi: uciderea de către Menumorut a voievodului român Bora, „fratele său”. Și cel de al doilea: încuviințarea ca fiica lui Menumorut să fie dată de soție prințului maghiar, cu argumentul că „și dacă chiar așa s-ar fi întâmplat, nu trebuie să aducem noi «greșelile istoriei» în fața spectatorilor”. Textul a ajuns, printr-o întâmplare fericită, la acad. Ștefan Pascu: „Piesa lui Mircea Bradu, *Noapte albă*, este istorie și este, în același timp, artă dramatică; este reînviere și este, totodată, trăire. Ea rămâne cu mare putere un episod de maximă însemnătate din istoria

românilor din Transilvania... Și se mai desprinde, cu limpezimea adevărului învestmântat în frumusețea scrisului, o altă realitate: poporul român n-a râvnit niciodată la bunurile altuia, dar și-a apărat cu mari sacrificii și grele jertfe ceea ce-i aparținea”. (Prefață la textul apărut în volumul *Hotărîrea*.) După această prezentare, nici Direcția Presei¹, nici Direcția Teatrelor n-au luat în seamă observațiile „lectorilor” mei, concitadini. Cronicile spectacolului au fost favorabile.²

Distinsa regizoare Magda Bordeianu, care îmi montase, la Oradea, *Vlad Țepeș...*, cu Ștefan Sileanu, un actor special – o adevărată sosie a voievodului –, a propus Teatrului Municipal din Ploiești, care se pregătea de Centenarul Independenței, un text al meu: *De cîte ori am pornit...* Cum eu devenisem director la Oradea, am fost „condamnat” de asprul secretar literar, Elisabeta Pop, „să gîndesc și pentru noi un text...”. Totuși, cea mai acută poruncă a venit de la Valentin Silvestru, care, în urmă cu trei ani, cu ocazia unei vizite la Oradea, mă avertizase că, pentru sărbătoarea Centenarului Independenței, se institua un concurs național pentru noi piese de teatru, dedicate marelui eveniment. Îmi cere: „Promite-mi că vei participa!” Și eu zic „Da!...”. Cu cât mă apropiam de 77, mă cuprindea tot mai mult panica. La închiderea stagiunii premergătoare, promisesem public că: „până la începutul lunii decembrie, piesa va fi scrisă...”. În seara de 5 decembrie 76, nu departe de miezul nopții, primesc un telefon de la Valentin Silvestru, care mă întreabă ironic, dacă Sfântul Nicolae nu mi-a pus textul în ghetuțe. Răspund în ton de sărbătoare: „Nu mi-a lăsat nici titlul măcar, nemernicul.” Evident, supărat zice, ironic: „Dacă mă păsuiești o țară, îți dau eu unul, gratis.” Peste zece minute, revine: „Piesa dumitale se va numi *Hotărîrea*. Noapte bună!” Surprinzător, îmi dăduse cheia acțiunii. Era vorba despre o hotărâre construită din multe ecouri de hotărâri anterioare... În acea noapte, am scris tabloul 4 – inima spectacolului. Piesa trebuia să fie *summa summarum*-ul tuturor năzuințelor de independență a generațiilor pierdute în ceața istoriei nației noastre. Nu-mi puteam permite nici excluderea marilor și vechi strădanii, dar nici includerea ideilor contemporane „luminate”, așteptate de reprezentanți ai Consiliului Culturii³,

¹ Direcția Generală a Presei și Tipăriturilor a fost instituția oficială a cenzurii, în perioada 1949-1977. [nota edit.]

² Vezi: Stelian Vasilescu, ziarul *Crișana*, 11 octombrie 1975; Dumitru Chirilă, *Familia*, nr. 6, 1975.

³ Consiliul Culturii și Educației Socialiste, for politic superior, echivalent Ministerului Culturii, dar având importante atribuții de propagandă și, implicit, de cenzură ideologică. [nota edit.]

care îmi sugeraseră, la prima variantă, un întreg coș de floricele „istorico-politice”. Am retras textul de la Ploiești și, peste o lună, le-am trimis varianta care s-a jucat și la Oradea. Documentarea pentru *Hotărîrea* nu a constatat neapărat în citirea cărților de istorie, ci, mai ales, a presei epocii. Prin tatăl meu, care era directorul Bibliotecii județene „Gheorghe Șincai”, am obținut tot ce mi-am dorit din presa veche. Dacă, în celelalte piese jucate, avusesem de construit, în primul rând, un erou, un simbol, de această dată, era vorba de o pleiadă de personaje, complicate, cu ideologii numeroase, câte țări în Europa, pe unele dintre ele necunoscându-le până atunci. Trei prieteni, doctori în istorie, au stat zi și noapte la dispoziția mea, nu neapărat informându-mă, ci mai mult controlându-mă, dacă respect criteriile severe ale proiectului expus lor inițial. Pentru că pornisem, toți, cu ambiții nu numai literare sau dramaturgice, cât, mai ales, de filozofie și istorie specifice epocii respective. Primul care a citit *Tabloul 2 – o întâlnire diplomatică la cel mai înalt nivel, care se desfășoară la Hotel „Imperial” din Viena* – a fost distinsul diplomat Mircea Malița, care mi-a dat, cu mare plăcere, amănunte despre desfășurarea acelei întâlniri, despre componența societății, chiar despre arhitectura clădirii atât de cunoscute istoriei, așa că totul devenise un decor familiar. Și pot să adaug că domnia sa a urmărit cu atenție reușita noastră, în toate etapele, onorându-ne și cu prezența la spectacolul dat de noi în turneul de la București. Dar înalta ținută a spectacolului a fost dată de regia lui Alexandru Colpacci și de actorii extraordinari pe care îi avea trupa de la Oradea în acea stagiune.⁴

În cuprinzătoarea bibliotecă a familiei noastre, exista un raft de o sută de volume „legate” personal de tata, în mătase verde. Raftul conținea cărțile scrise de către prietenii lui. Între ele era și *Leul din Sisești* de Tiron Albani, dedicată marelui om politic, memorandistul Vasile Lucaciu. De multe ori am vrut să o citesc – căci, neavând cine să aibă grijă de mine, mama mă așeza continuu în ultima bancă din clasă și învățasem să citesc la 3 ani. Mama, dascăliță fiind, îmi programa cu severitate lecturile obligatorii. Imediat după război, un trimis al Securității a venit să verifice „pericolul” care stătea în calea împlinirii noii orânduiri în România, ascuns în rafturile bibliotecii familiei Bradu. Mama fiind plecată la Oradea, la o instruire politică pentru cadrele didactice, trimisul Securității a vorbit cu fratele mamei, care era funcționar la primărie, despre

⁴ Dintre cronicile la spectacol: Natalia Stancu, *Scînteia*, anul XLVI, sîmbătă 2 aprilie 1977; Valentin Silvestru, Prefața la piesa din volum; Florian Potra, *Teatrul*, anul XXII, nr. 6, iunie 1977.

scopul descinderii sale la Lăzăreni. Speriat peste măsură, unchiul mi-a spus textual: „Dacă nu te porți cum vrea tovarășul activist, s-ar putea ca tatăl tău să nu mai vină acasă din Rusia”. Tovarășul activist a venit, a ochit dintr-odată raftul cu cărți legate și cu glas cald, „familiar”, mi-a cerut: „Mircea, dragule, ajută-mă să duc cărțile în curtea școlii...”. Când am fost la jumătate, a aprins un foc și, cu o furcă, a început să pună deasupra flăcărilor carte după carte. Nu m-am opus, știind ce mi se poate întâmpla. Nu-l văzusem pe tata de șapte ani – patru război, trei prizonierat – și, în fiecare seară, mă rugam cu mama sfântului Anton să-l aducă acasă sănătos... În grămadă era și cartea *Leul din Sisești*. Înțelegând că e ultima șansă s-o mai pot citi, m-am repezit s-o scot din maldărul celor condamnate. Activistul, văzându-mă tulburat, m-a întrebat: „Mircea, dragule. Ce carte e aia?” I-am spus titlul. „Citește-o și după aceea mi-o dai și mie că cărțile cu animale îmi plac și mie”. Pe pagina de titlu era dedicația: „Pentru Nuțu meu cel drag, să i-o dea lui Mircea când va fi mare...”. Am aflat mai târziu că Albani, care colaborea la *Gazeta de Vest*, se întâlnise cu tata în redacție și, aflând de la colegi, că „Nuțu era de câteva luni, tată” i-a oferit autograful. Cărțile erau prea multe și temeinic alcătuite pentru un foc atât de firav, dar ostil. Evidența i-a creat domnului trimis un disconfort evident. Se apropia ora plecării trenului de seară! Cu același glas cald, „familiar”, m-a rugat: „Mircea, dragule, vezi tu și ține focul, că trenul nu așteaptă...”. Cum a plecat, am stins focul și am scos aproape toate cărțile, arse doar în colțuri, căci, așa cum se știe din celebrele „execuții” în piețele publice, cărțile legate ard greu. Câteva dintre ele le avem și astăzi în bibliotecă și le răsfoim, din când în când, cu grijă mare, căci paginile afumate se sfarmă... Când s-a întors acasă cu trenul, după miezul nopții, mama m-a găsit dormind cu cartea sub perină. Bunicul meu, Georgiu Paul, dascăl la pensie, mi-a spus, în acea seară, ca într-un testament: „Ardealul are trei sfinți: Horia, Iancu și Lucaci”. Și mi-a cântat doina *Plânge mierla prin păduri.../ Robu-i Lucaci...*

În 12 septembrie 1976, primim vestea tristă a morții lui Tiron Albani. Tata scrie un articol pentru *Familia*. A doua zi, vin observațiile de la Direcția Presei: să nu apară titlul cărții *Leul din Sisești*, pentru că Vasile Lucaci nu e „complet reabilitat”; să mai eliminăm din prea multele legături cu biserica și, bineînțeles, acuzele spre istoria Ungariei. Dăm ferparul la ziarul local. Apare fără modificări importante. Îmi fac un proces de conștiință: de ce nu m-am gândit până atunci să mă documentez mai complet și să scriu o piesă dedicată eroului național Lucaci? Mă apuc de treabă în ziua următoare. Bibliografia pe care o

aveam la îndemână mi se părea insuficientă. Primesc informația că toată documentația privitoare la Procesul Memorandumului se găsește la Debrețin. Mă adresez colegului meu, directorul teatrului „Csokonai”, cu care aveam relații „oficiale”, dar pline de respect și colegialitate. Împreună mergem la „Arhive”, unde șeful instituției ne spune că documentele sunt de foarte multă vreme la Budapesta. Ambasada română – probabil fiind vorba de Lucaciu –, îmi cere o confirmare de documentare de la București. Asta însemna timp, compromisuri. Vin acasă, mă încarc cu voință și termin în trei luni piesa. În lipsa documentelor, uneori folosesc intuiția. Anunțăm public că, în 24 Martie 1979, va avea loc premiera. Vestea dezvoltă un eveniment complex. În primul rând, fiind prima piesă dedicată marelui erou. Celebra „vizionare” cu organele locale nu aduce observații demolatoare.... La premieră, se întâmplă alte „premiere”. În loja oficială, organele locale de partid și de stat „în păr”! În cea vecină, mi-au fost cerute 4 bilete de către Ambasadorul nostru la Budapesta, Pavel Platona, bihorean de origine, care îl avea invitat pe consilierul cultural al Ambasadei Maghiare la București... Spectacolul „marca înregistrată”: regia Alexandru Colpacci și trupa de aur a Teatrului de Stat, cu actori din ambele secții: română și maghiară. Programul de sală realizat de către secretariatul literar, o capodoperă a genului. Reprezentația depășește așteptările. Finalul este o sentință istorică... Replica lui Lucaciu: „Tot omul, când se naște, are în piept o inimă; numai românul în loc de inimă are o țară” e deplin explicată. Publicul orădean este recunoscut pentru respectul și dragostea pentru artiști. Aplauzele au ritmuri diferite, note exacte din portativul recunoștinței, intensități semnificative, bucurii subliniate, pentru care artiștii răspund mereu cu toată ființa lor. Și, în timp ce spectatorii ieșeau, în liniștea specifică emoției adevărate, când jumătate din sală se golise, de undeva de sus, a început să se audă limpede: „Plânge mierla prin păduri....”. Mă uit la Tata – și el aude... Mă uit la Elisabeta Pop – și ea aude... Nimeni nu întreabă cine cântă?⁵

„Funcția, bate gradul”, zic militarii. Adevărul este că venirea mea ca director la teatru m-a îndepărtat de uneltele mele. Planul căruia mă dedicasem, de a alcătui un decalog inspirat de dragostea mea pentru subiectele din istoria națională, pe care îl salutase distinsul profesor Ion Zamfirescu, așezându-mă

⁵ Toate cronicile spectacolului încep cu marcarea momentului cultural; v. Blaga Mihoc, *Flacăra*, 26 aprilie 1979; Alexandru Porțeanu, din caietul program al spectacolului, 24 martie, 1979; *Crișana*, 26 martie, 1979; Dumitru Chirilă, prefață la „Inima”, vol. *Hotărârea*, Editura Eminescu, București, 1983.

în aria importanților autori ai genului, în cartea *O antologie a dramaturgiei istorice românești*, oarecum se rupe. Scriu piese de actualitate, romane, cărți cu preocupări din lumea imediată, mă îngrop în publicistică și, oleacă, prea mult în politică. Și târziu, pe la împlinirea celor opt decenii de viață, mă trezesc cu decalogul în față. Unde-s piesele despre Horia și Iancu?... Mi le readuc în memorie și, în doi ani, am bucuria să le public alături de celelalte într-un volum dedicat Centenarului național, la Editura Academiei Române.

Student fiind la Filologie, tata mă ia într-o „culegere de folclor”, în Țara Moșilor. La biserica din Iara slujea un preot care mi se părea „frate geamăn” cu Daniil Sihastru. Tata îl mai vizitase cu ani în urmă și publicase, într-o culegere, la Oradea, două balade auzite de la el. Vrând, nevrând ajungem la Horia. Și aud din gura preotului: „El și-a chemat neamurile să-l vândă. Știa că n-are scăpare!... N-or venit ăia de capul lor. De ce să ieie banii cei mulți dușmanii?!...”. Toată istoria mi se răstoarnă în cap. Și n-o să credeți, că sună primejdios, îmi vine în minte, din nou, tripticul sfânt al Ardealului rostit de bunicul Georgiu în seara aceea specială: „Horia, Iancu, Lucaci”. De atunci, în imaginația mea, Horia a început să semene nu numai la chip, ci și în pilde cu Isus... Arginții din Biblie devin 300 de galbeni împărătești puși pe capul lui Horia și a fraților săi de luptă. Și de aici cheia-replică devenită titlul piesei: „Unul dintre noi să mă vândă...”. Și fapta se întâmplă în a doua zi de Crăciun, când bărbații merg la colindat despre nașterea lui Isus... Peste ani, la *Familia*, prestigiosul nostru colaborator, istoricul clujean Ion Chindriș, îmi aduce o informație crudă: „Horia a fost mason”. Mă întâlnesc cu Titus Popovici, care tocmai propusese un scenariu de film despre Horia. Îi divulg presupunerea. Scenariul lui trecea prin furcile cenzurii. „Numai atâta îmi mai trebuie să-mi zboare creierii, nu filmul...”. Eu nu pot uita informația și încep s-o completez, s-o asimilez. Ignatius Born, consilierul Împăratului, marele filozof, șeful lojii masonice vieneze, îl cunoștea pe Horia din Transilvania, unde își avea moșiile. El a fost cel dintâi care și-a dat seama că Horia era o minte strălucită. Îl duce la poarta împăratului... Cred în puterea și înțelepciunea lui, mai ales după ce părintele Nicolae Duda, stabilit la Viena, dă de discursul „unui român” în loja masonică condusă de Born. Mai are cineva îndoială cine poate fi românul?

În 2018, piesa apare în volum. Cei ce au citit-o aderă total la mesajul meu. Citiți-o, căci încă n-aveți unde s-o vedeți; nu ca pe o variantă ciudată a istoriei, ci ca pe o recunoaștere târzie a unui mare erou al Europei.

Ideea „tripticului sfânt” mă preocupa în continuare foarte tare. Pe Avram Iancu l-am iubit de când mă știu. Tata cumpăraseră pentru sufragerie, încă înainte de a mă naște eu, o mobilă sculptată, care avea așezat deasupra „bufetului” un bust al lui Avram, cu căciula pe-o ureche și pistol la cingătoare. Era puternic, optimist, protector. Aveam și un portret al Crăișorului semnat de pictorul orădean Traian Goga, care ilustrase prima carte publicată de tata despre „Educația culturală a satului”. Bunicul Georgiu Paul, înființase un premiu cu numele eroului ardelean, care se dădea la sfârșitul anului celui mai bun elev la „Istoria neamului românesc”. În clasa a IV-a, l-am cucerit într-o „luptă dreaptă”, care consta în 100 (!) de răspunsuri la tot atâtea întrebări din istorie... Aveam în cap o piesă dedicată stăpânului munților, cu mult înainte de *Inima*, dar partea a doua a vieții marelui erou mă gătuia. Depresia lui Iancu, acceptarea compromisurilor, renunțările lui la idealurile cu care renăscuse Țara moșilor, mi se păreau de neconceput. Nu-i găsisem un final pe potrivă. Sigur, o puteam prezenta cu un final de înaltă mândrie, oprind-o în clipa în care refuza cea mai înaltă distincție a Imperiului Habsburgic acordată de Împărat. Era, demonstrativ, ca pentru reporterii vremii... Puteam uza de istorica vizită a Împăratului în Transilvania, la târgul de la muntele Găina, când 100 de moațe călări, în port național, în frunte cu mama lui Iancu, i-au cântat „Doamne ține și proteje pe măritul Împărat”. Întreg continentul a aflat, din ziare, că „Împăratul a lăcrimat de emoție”. Și Împăratul a întrebat pentru prima dată cu uimire: „Unde e Iancu?” Părea o bucurie fabricată pentru tot imperiul... Sau cu vizita împărătească în casa părintească de la Vidra de Sus, în care tatăl lui Iancu a fost o gazdă minunată, unde, după primul pahar de horincă, toți cei care îl însoțeau s-au speriat de limpezimea ochilor albaștri ai înaltului oaspete. Și Împăratul iar a întrebat: „Unde e Iancu?”. Iancu era peste tot! Toate fuseseră puse la cale de Iancu, pas cu pas. Dar nu s-a arătat niciodată, pentru a-i aduce aminte „Bunului Împărat” Franz Iosef de datoriile ce le avea pentru românii din Transilvania. Cu alte cuvinte, mințise cu nerușinare. Și nu-i puteam uita, uitarea, că fratele bunicului său era Horia!...Nici faptul că a permis să fie umilit și considerat „nebun” de înalții supuși ai Împăratului nu i-o puteam trece cu vederea. Și-atunci am inventat o întâlnire în eternitate, într-un purgatoriu „mobilat” cu toți cei pe care i-a păstrat în memorie. Pe prieteni, pe dușmani, și, bineînțeles, pe cele trei unguroici pe care le iubise în tinerețe. Și aici (!), în poarta Raiului, ministrul Împăratului îi impută Crăișorului refuzarea mării decorații și ratarea întâlnirilor istorice! Chiar cere un mesaj pentru suveranul său, care așteaptă încă întâlnirea... Iancu îi dă un răspuns

hamletian: „Ce să-i spună un nebun unui mincinos...!”. Așa trebuia să plece spre „vecii-vecilor” un erou, un sfânt național... Nu umilit, nu umilind, nu implorând, nu condamnând... Mântuind!

Așadar, aș îndrăzni să spun că majoritatea pieselor mele istorice mi-au fost nu numai inspirate, ci și comandate de educația pe care o moștenisem din familie, din viață, din istorie.

Manipularea istoriei a fost un obiectiv al propagandei comuniste. V-ați intersectat cu aceasta? Au existat presiuni ale cenzurii pentru a imprima textelor dumneavoastră unele accente dezirabile, oficiale?

Asupra textelor mele de inspirație istorică, presiunile importante – surprinzător – au fost puține și doar de genul celei prezentate mai sus. Eu, fiind, la acea dată, „trecut prin ciur și prin dârmon”, în funcțiile avute la toate instituțiile de cultură în care activasem sau pe care le condusesem, tăvălit și înfierat pentru ceea ce semnasem în presă, învățasem ce și cum se „asezonează”. Simțeam instinctual unde poate trece „șopârlea”, unde și când poți „fluiera” în biserică. Evitarea din start a conflictului cu paznicii politici era priceperea „omului din cultură”, în acea vreme. Piese mele nu erau născute de conjuncturi sau „mode” politice; de „necesități” ale propagandei cerute de fiecare „teză” în parte. Nu mă chinuiam să fiu pe placul cuiva, cu scopuri căutate. Ele erau niște obsesii purtate ani de-a rândul în memorie, pricinuite de traumele sau de experiențele triste ale mele și ale altora. Presa, în acea vreme, era solidară cu evenimentul cultural. Cronica dramatică, literară sau cinematografică erau la loc de cinste în fiecare ziar. Și, în ce mă privește, îmi făcea avancronici, care avertizau dimensiunea evenimentului și necesitatea lui. Și mai aveam un aliat: trupa teatrului orădean, cu actori inteligenți și intuitivi, performerii care, la vizionările aspre, „uitau” cuvintele „rele” sau escamotau anumite replici, care deveneau explozii în reprezentații. Îmi puteam permite așa ceva, pentru că, prieten fiind cu ei, încă înainte de a fi autor dramatic sau director și cunoscându-i foarte bine, cream personajele pe datele lor artistice, „roluri mănușă”, cu alte cuvinte. Totuși, aproape din senin, am fost atacat dur chiar de revista *Teatrul* (nr. 1/1987).⁶

⁶ Vezi referințe la acest text în prefața la ediția a doua a volumului *Hotărârea* (2017), semnată de criticul Mircea Morariu.

Dramaturgia scrisă în perioada comunistă a fost cu rare excepții, ignorată, după 1990, de scena românească. De ce?

Dacă facem referire la scena românească, e bună întrebarea. Pentru celelalte țări – foste comuniste – numai parțial. Ele continuă să acorde atenție pieselor istorice. Cele „clasice” au chiar un regim special, având susținere financiară pentru fiecare „proiect”. Explozia din Decembrie 89 ne-a cam încurcat mințile. Nu numai că am făcut un export spectaculos de 4 milioane de suflete, în doi ani – aproape cât celelalte țări „vecine” la un loc –, dar am uitat că am rămas 18 milioane într-o țară care trebuie să-și continue tradițiile și istoria. Revenind la subiectul interviului, e adevărat că cele mai multe piese istorice scrise în perioada comunistă erau „contrafăcute” și publicul era sătul de eroi naționali cu biografii modificate – gen *Horia* de Davidoglu –, dar piesele lui Marin Sorescu, D.R. Popescu rămân în patrimoniul cel mai valoros al dramaturgiei noastre, cu spectacole antologice. Sunt convins că reluarea lor ar umple sălile de teatru nu numai de „seniori” nostalgici, ci, mai ales, de cei care nu mai învață istoria la școală. Fișa de creație a actorilor români cu notorietate certă nu mai amintește de personaje din alte veacuri – și din obtuzitatea „modernă” a instituției, dar și din frica lor de abordare și risc. O piesă cu înjurături e mult mai „accesibilă” decât una cu replici și pilde istorice...

Care credeți că e viitorul dramei istorice, într-o epocă a globalizării?

Sper că, având experiența exceselor comuniste și fasciste asupra culturii universale și naționale, să ne vedem de treabă, să scriem și teatru de inspirație istorică românească și să dăm culturii noastre acea curățenie spirituală care nu s-a lăsat, în final, sedusă nici de ură, nici de politică. Mi-e groază, însă, că această globalizare n-o să fie o înfrățire reciproc respectuoasă, în buna tradiție istorică, ci trecerea de la arsul cărților în piețe publice, la demolarea monumentelor existente în piețele publice. În loc să jucăm Shakespeare în continuare, cu virtuțile lui unice, vom revizui totul, cum se întâmplă în aceste zile la Paris și Viena, unde *Aida* e masacrată în lumina ultimelor idei politice. Dacă nici drama romantică a lui Verdi dintre ofițerul francez Radames și Aida, sclava etiopiană de la curtea faraonului, nu are mesaj uman adevărat, mă întreb ce se va întâmpla cu *Othello*, unde „Iago” va fi la el acasă... Ultima știre din „Occidentul” cultural ne anunță că vor fi organizate „birouri ale diversității”,

care urmează să purifice repertoriul clasic de opere, prin excludere. Cele care vor fi „tolerate” vor fi corectate politic. Frica mea este că noi, fiind foarte mimetici, o să ne aruncăm din nou în barca „occidentală” pavoazată cu ghirlande de umanism, care duce sigur la o catastrofă universală. Doamne, ferește-ne!

Viorel CACOVEANU

Prozator, dramaturg și publicist (n. 05.08.1937, în județul Cluj). A absolvit Facultatea de Filologie din Cluj-Napoca (1962) și a ocupat poziții de redactor la revistele culturale *Făclia* și *Steaua*, din anii 1960, respectiv 1980. Este autorul mai multor volume, precum *Fata care spune da*, anchete (1970); *Întotdeauna blondele trișează*, roman (1971); *Un coniac pentru o fată*, roman (1972); *Someșul Cald*, reportaje (1974); *Morții nu mint niciodată*, roman (1975); *Cu moartea între patru ochi*, roman (1977); *Singurătatea unei femei frumoase*, nuvele (1979); *Și Caragiale e cu noi*, antologie (2002); *Pomana porcului electoral*, umor (2003); *Veșnica închinare*, roman (2004); *Istoria risipită* (2008); *Privatizarea cimitirelor* (2009); *Învinșii*, roman (2010); *Epigrama în țara crizei* (2010); *Pilat din port* (2011).

Dramaturgia românească din perioada comunistă este, după 1989, puțin prezentă în repertoriile teatrelor. Care credeți că sunt explicațiile?

Ca „fost” dramaturg, îmi pun destul de des, cu multă amărăciune, această întrebare și mai mult sufăr în tăcerea și uitarea în care am fost aruncat dinadins. Parcă nu-mi vine să cred că – în ciuda piedicilor, barierelor și opreliștilor de tot felul – am fost jucat, cu săli pline, s-a vorbit despre piese la „Europa liberă”. La al 75-lea spectacol cu *Valsul de la miezul nopții*, casieria Teatrului Național din Cluj-Napoca era închisă și un afiș anunța: „Pentru astă-seară nu mai avem bilete”. O piesă era aprobată de Teatru, de Ministerul Culturii (C.C.E.S.) și, în sfârșit, de Comisia ideologică, din care făceau parte șefii din județ, cei de la Direcția Presei (Cenzura!) și de la Minister. Acum, târziu, după ce am fost ras ca dramaturg, mi-a venit o idee. Pe vremea „cealaltă”, unei cărți sau piese i se făcea o primitivă „autopsie” înainte de a se naște!!! Ce adevăr! Ce barbarie, maltratări, amputări, schingiui. Cu toate astea, am avut 6 premiere la *Sentința pentru amatori*, 4 la *Valsul de la miezul nopții*. Cu acest drum vitreg, ostil, al piesei spre public, existau și lucruri bune, care trebuie amintite. Teatrele erau obligate

Să nu privești înapoi

să aibă în repertoriu două piese românești de actualitate, două clasice românești. Apoi, onorariile și încasările după spectacol veneau negreșit prin poștă acasă. Odată, poștașul care-mi aducea acești bani mi-a spus: „Domnu Viorel, eu numai la părintele Agârbiceanu îi aduceam bani așa cum vă aduc dumneavoastră”.

Dar azi cum e? Nimeni nu știe. Se joacă orice piesă cu o condiție: să fie a unui autor străin! În rest, „Dumnezeu cu mila”. Nici piesele „cu probleme grave ieri” nu se joacă, nu se rejoacă!!! Două condiții trebuie îndeplinite: a) să găsești un loc pe o scenă, să ai euro, un sponsor; b) să faci parte dintr-o gașcă la modă, cu putere pe sus. Dacă ne uităm în împărăția Filmului, vom vedea că filme din epoca dictaturii apar constant pe micile și marile ecrane. De ce? Ba îmi vine să râd ce subiecte se „caută” azi pentru un film? La Tanacu, un călugăr a ucis o tânără călugăriță; s-a făcut un film; Vestul l-a premiat. La Colectiv a fost o tragedie uriașă, s-a făcut un film, și el premiat... Urmează Piatra Neamț?! Iertată să-mi fie divagația spre o artă germană.

Revin la teatru. Autorii de ieri nu mai sunt! Nimeni nu joacă nimic din Horia Lovinescu, D.R. Popescu, Marin Sorescu și-mi pare rău că nu-i pot aminti pe toți. E libertate, se încurajează democrația, statul de drept, vorbăria, nu și arta. Politica a sufocat arta, a izgonit-o din societate. Ne place, nu ne place, ăsta-i adevărul.

Există și o altă explicație a acestor stări de lucru, Societățile vin, se trag una din alta. Cele mai noi aduc și cele mai vechi obiceiuri, păcate, atitudini, metehne, cum ar zice Caragiale. Societatea de ieri privea ca pe o prizonieră piesa românească. Societatea de azi nu bagă de seamă, pentru că piesa nu există. E un haos. Unii actori scriu piese, ei joacă, ei regizează. Au o lipsă: nu sunt unici spectatori. Fenomen invers: un actor de talia, de valoarea lui Dorel Vișan, nu joacă nicăieri. Cine ar putea spune ce susținem că e un haos, un pustiu în Teatrul nostru și voi încheia strădania de a răspunde cât de cât acestei întrebări cu o frază a lui Paul Everac: „Măcar să rămână țara, să slujim mai departe duhul autohton, scena, căci așa este, în final, rostul”.

Puteți avansa titluri de piese din perioada 1948-1989, pe care le considerați necontaminate de ideologie?

Nu cred că sunt cel chemat să aleg lumina din întunericul – cam mult – ce străjuiește piesa românească. Nu eu sunt chemat să dau un verdict. Sunt, ca

alții, o victimă stimabilă, amabilă, cum ar zice marele Caragiale. E „rolul” la care am oarecare voie. Câte piese românești au fost oprite, alungate din repertorii?! De ce n-ar fi jucate acum, ca o târzie, dar și așa necesară reparație morală? Mă încumet să înșir câteva titluri la întâmplare: *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*, *Moartea unui artist* de Horia Lovinescu; *Acești îngeri triști*, *O pasăre dintr-o altă zi*, *Balconul*, *Studiul osteologic...*, *Piticul din grădina de vară* și, vai, câte altele de D.R. Popescu, acum, la 85 de ani, neavând loc pe nicio scenă!!!; *Există nervi*, *A treia țeapă*, *Paracliserul* de Marin Sorescu, *Drumuri și răscruci*, *Constandineștii* (nejucată încă!) de Paul Everac, și lista ar putea continua.

Ce piese considerați că au un potențial scenic inclusiv astăzi?

Aș îndrăzni să citez din piesele mele: *Mă propun director*, *Seneca sau sfârșitul unei iubiri*, *Regele cel Mic și Regele cel Mare*. Câteva comentarii sunt necesare. Titlul *Mă propun director* a fost inițial *Cercul de stat*, iar apoi, *Cercul*. Mulți au taxat ca nepotrivit cel cu *Cercul*. *Seneca...* e o piesă despre un Mezo al nostru. Cel al Romei a dat foc capitalei romane fiindcă n-avea buldozere. Piesa a fost laudată de Cătălina Buzoianu: „excelentă în cele patru puncte cardinale” și de către Valentin Silvestru („Îți va aduce mari bucurii.”). S-a jucat abia după deranjul din decembrie, în 1998. În sfârșit, despre *Regele cel Mic și Regele cel Mare* (Dubcek și Brejnev), Vlad Mugur mi-a spus: „Amândoi putem fi mari oriunde, de la Viena încolo! Aici nu se va juca niciodată!” Așa a și fost.

Pe care dintre piesele Dvs. scrise în comunism le considerați cele mai compatibile cu spiritul contemporan?

Piesa românească nu poate fi un salt spre nemurire a unui dramaturg, ci o răstignire a lui în neant, în uitare... Sunt întrebat deseori de ce atâta nemulțumire, atâta rău e în mine, în scrisul meu. Poate întunericul din jur m-a copleșit, poate nici eu n-am știut să mă ridic spre lumină de vis...

Scriitor și jurnalist (n. 1930). Fascinat de idealurile de justiție socială ale regimul comunist și decis să-și pună „viața pe altarul revoluției”, RC (pseud. lui Oscar Rohrllich) rupe, la 16 ani, legăturile sale cu familia (mic-burgheză) și întrerupe studiile de pian, pentru care a avut un talent deosebit. Tot din motive de puritate proletară, întrerupe peste câțiva ani studiile universitare în filologie și urmează doar cursurile unei școli de literatură organizată de Partidul Comunist. Lucrează redactor în presa cotidiană (redactor al revistei *Scînteia tineretului* în anii 1950, la revista *Cinema* între 1967-1987; a colaborat la diverse reviste din epocă), frezor, iar după o perioadă de șomaj intelectual (e îndepărtat din presă datorită impurității sale ideologice) de peste un deceniu lucrează ca redactor în presa culturală. În 1993, fondează, alături de alți scriitori, săptămânalul „Dilema” (din 2004, „Dilema veche”). Este autorul unor volume de reportaj care pleacă de la un entuziasm propagandistic și ajung la o substanțială calitate umană și artistică: *Servim Republica Populară Română*, 1952; *Opiniile unui pămîntean*, 1957; *Energii*, 1960; *Lumină!*, 1961; *Omul după 33 de ani scapă*, 1966; *Măimușele personale*, 1968; *Un august pe un bloc de gheață*, 1974; *Viața în filmele de cinema*, 1971; *Ocolul pămîntului în 100 de știri*, 1974; *O viață cu Stan și Bran*, 1981. De asemenea, a publicat memorialistică: *Supraviețuiri*, vol. I-VI, 1973-1989; *Sonatine*, 1987; *Mătușile din Tel Aviv*, 1993; *ÎnSISIFicarea la noi pe Boteanu*, 1998; *Autodenunțuri și precizări*, 2001; *Viața ficțiunii după o revoluție*, 2016; *Anti-damblale*, 2018. În arta dramatică, s-a remarcat prin scrierea pieselor: *Mi se pare romantic*, 1961; *Un surâs la 6 dimineața*, 1964; *Un nasture sau absolutul*, 1965; *Scurt program cu bossanove*, 1968. De asemenea, a scris scenariul filmului *Un film cu o fată fermecătoare* (regia Lucian Bratu, 1966), interzis în epocă. În 2007 a primit din partea Uniunii Scriitorilor Premiul Național pentru Literatură.

1. Ați publicat, la interval de șapte ani, patru piese: *Mi se pare romantic* (1961), *Un surâs la 6 dimineața* (1964), *Un nasture sau absolutul* (1965) și *Un scurt program de bossanove* (1968). Ce a contribuit la scrierea lor?
2. De ce ați renunțat la dramaturgie?
3. Există autori și/sau opere dramatice din perioada comunistă spre care ați dori să orientați curiozitatea contemporană? Care anume? De ce?
4. Puteți enumera câteva cauze ale indifferenței (amneziei?) extrem-contemporane față de dramaturgia din perioada comunistă?
5. Frecventarea acestei dramaturgii astăzi conține vreun risc?

(Transcriu conversația telefonică. Sâmbătă 5 decembrie 2020, ora 12,15.)

Mi-ați produs, cu prima dumneavoastră întrebare, un sentiment de umor cald la adresa mea, mi-a trezit un sentiment de ironie caldă față de mine însumi...

când spuneți că, în șapte ani, am scris patru piese. Uitasem. [Râde.] Vă răspund imediat și (pe) scurt.

„De ce am renunțat la dramaturgie?” Din lipsă de talent. Lipsa talentului de a lega replici. Mi-am dat seama că, vorba lui Camil Petrescu, „nu știu să leg două replici”. La asta se adaugă oroarea de teatru... De teatru și de publicul său. Am scris despre asta. Pot să-ți indic o bibliografie... Am spus acolo de ce!

La întrebarea a treia: da, există doi autori de care mă simt apropiat: Teodor Mazilu și Marin Sorescu. Ei sunt astăzi în umbră, iar cauzele indifferenței reies din răspunsul meu la întrebarea a patra. Indiferența vine din maniheismul românesc. Epoca românească comunistă e deosebit de maniheistă. Iar anti-comunismul e la fel de maniheist. Am spus, asta e convingerea mea acum, că maniheismul este baza tuturor fascismelor și a comunismului, dar și a felului în care ele sunt tratate, ca două opoziții totale, când, de fapt, ele se află mereu în comunicare.

Noi, românii, nu am avut o educație anti-maniheistă, nici în interbelic, nici în comunism. Nici marii noștri intelectuali de dreapta, nici cei de stânga nu ne-au făcut o educație anti-maniheistă. Atitudinea față de Bine și Rău, „penultimele întrebări”, cum așa de bine spune Șestov. În plus, comunismul a avut și el maniheismul său. Proletcultismul românesc era și un maniheism în floare. Această chestiune abia acum își face mendrele. Anti-comunismul e și el maniheist. Dramaturgia din perioada comunistă trezește indifferență fiindcă este tratată mereu maniheist: „comunismul e cel mai mare rău, deci dramaturgia comunistă e și ea rea...”. Maniheismul românesc e extraordinar în urile sale. E întărit de ortodoxismul creștin românesc, care vede și el lucrurile în alb și negru.

De ce sunt cei doi ignorați? În cazul Sorescu, e simplu: pentru că a fost ministru sub Iliescu. Rămâne, pentru mine, o consternare formidabilă cum trei scriitori de vază s-au opus propunerii de decernare a premiului Nobel lui Sorescu. Cei trei sunt: Dinescu, Doinaș și Blandiana. Au semnat împreună un memoriu, au făcut un fel de protest la secretariatul Nobel... Toți trei uniți într-o asemenea cauză.

Dramaturgia lui Mazilu e complet desfigurată după 90. Era suspectă. Codul lui [dramaturgic] nu putea fi valorificat. Pentru anti-comunismul de după 1990,

piesele sale nu erau suficient de anti-comuniste. Poate fi vorba și de o datare a scriiturii. Critica lui era la adresa mic-burghezului din comunism; căci exista și în comunism o mică burghezie. Eu am cunoscut-o pe soacra sa, din care Mazilu a făcut teatru. Știi replica? „Eu nu spun s-o iubești. Dar du-o măcar la cinema.” Or, critica lui anti-micburgheză era, după 90, de neînțeles. Această critică a fost falsificată. Unul dintre personajele sale a fost făcut... monarhist! În cazul lui Mazilu, e o problemă de cultură teatrală. Schimbarea de orânduire a alungat codul, s-a pierdut... Actorii nu mai pot juca sub codul lui Mazilu, cum o făcea, perfect, Toma Caragiu.

În ce mă privește, nu blestem acea epocă din anti-maniheism. Sunt un caz de proletcultism vindecat. Am publicat recent în *România literară* [în nr. 46 din 2020] fragmente din cartea la care lucrez acum. Le-am intitulat: „Cum m-am îndrăgostit de adverbul *deocamdată*” și au un motto din Thomas Bernhard: „Nu te socoti genial, fii normal: ești unic”. Până să devin antimaniheistul de azi am evoluat de la proletcultism – boala venerică a oricărui poet adolescent în '45 – la golan utecist. Am fost golan utecist cu patruzeci și ceva de ani înainte de Golaniada anticomunistă din '90. Am trecut prin ambele maniheisme – cel comunist și cel anticomunist –, prin vremea aceasta de haos ideologic, când „uman” și „nuanța” se puneau, mă-nțelegi de ce, între ghilimele... Nu suport să împart lumea în inocenți și vinovați, s-o văd tranșată, etanș, între bine și rău, între un Tată al Măreției și un Prinț al Întunericului, cum o preconiza Mani, incapabil să prevadă vremea când un Tată al Măreției (să-l numim Marx) devine un Prinț al Întunericului. Nimeni nu poate face față infinitului humor al vremelniciilor. Acest *anti-*, cu ale sale *pro* și *contra*, e singurul cu care lucrez. Pe peretele de dimineață stă scris cu litere mari, între portretul lui Rebreanu academician și rabinul care spală piatra mormântului lui Kafka: „Murdar și pur ca orice om care gândește intens” (același K).

Dinu GRIGORESCU

Dramaturg (n. 04.06.1938, Ploiești; fiu de avocat). A atins performanța de a fi scris peste 50 de piese, multe regăsibile în amplul proiect editorial, în zece volume, *Comedia Omnia* (Editura Ghepardul). După debutul de la Teatrul de Comedie, cu *Ciripit de păsărele*, 16 dintre piesele sale au fost reprezentate la diverse teatre din țară și din București, dar și la Teatrul Național Radiofonic și la Televiziunea Română, în spectacole-lectură.

Stimate domnule Dinu Grigorescu, mai avem nevoie astăzi de comedie?

Comedia este instantanee în spațiul public. E suficient să privești la televizor galeria palavragiilor – agramatăii, îngâmfații, incompetenții, aroganții, hoții, viclenii, noile Pristandale și celebrii noștri politicieni – și ai comedia pe tavă. Nu mai e nevoie de dramaturgi. În perioada comunistă, comedia satirică era un act de mare curaj artistic. Lupta cu cenzura era inegală, dar frumoasă, palpitantă. Ne mințeam unii pe alții. Cenzorii se făceau că nu văd anumite aluzii subterane și comedilografii pozau în mieluși. Azi, în democrație, avem comedie liberă de cenzură. Dau un singur exemplu: comediiile lui Viorel Cacoveanu, violente, stau pe tușă! Comunismul s-a replantat în fauna capitalismului. Care în mod subtil se ferea de comedie, de satiră, nepromovând-o decât la nivele inferioare, comerciale, cu rare excepții. În mult așteptata epocă a tuturor libertăților de exprimare, nu avem la vedere pe scenele teatrelor comedilografi! Excepții notabile: Mimi Brănescu și textele sale filmate din serialul „Las Fierbinți”, Radu F. Alexandru, Mircea M. Ionescu și revelația Marilena Dumitrescu, la TDR [Teatrul Dramaturgilor Români]. Din generația tânără, câțiva autori care scriu comedie valoroasă nu au ajuns autori virali. Nu e vina scriitorilor, ci a regizorilor lacomi de bani și a directorilor de teatru indiferenți. E mai ușor să declari că nu avem dramaturgie decât s-o descoperi. Scrieri satirice foarte slabe sunt promovate la televiziuni. Comedilografii în viață sunt aproape iluștri necunoscuți. Oamenii, publicul, ingurgitează ce li se servește. Aperitive de comedie. Comedioare. Nimic nou sub soarele comediei...

Ați publicat peste 20 de comedii, din care vi s-au jucat doar zece. De ce?

Aveți datele vechi. Am scris mult mai multe, fiecare comedie în multe variante, care pot fi considerate comedii autonome. Cu spectacolele-lectură de care am

beneficiat, în lectura marilor actori (*Schimbare de sex*, *Blana de păianjen*, *Vivat Caragiale!*), cu premiere având marii comedieni în distribuții la Teatrul Național Radiofonic și teleplay-ul (ciuntit) *Valsul lebedelor*, film la Televiziunea Națională, cred că dublez cifra estimată de dvs.

Sunt de la debut și până astăzi un dramaturg controversat. Unii mă apreciază, alții nu. Scriitura mea iese din formula canonică. Mircea Ghițulescu a scris că aș fi „cel mai original autor de comedii” (nu cel mai bun!), în ierarhiile lui critice. Pe scurt, iată câteva considerații:

Tudor Popescu m-a definit exact chiar de la debut, observând că „stau cu un picior în realitate și cu altul în absurd, dar absurdul dezvăluie mai mult, mai profund în realitate”. Enervat la culme de detractorii mei, în 1988, a trimis o scrisoare la revista *Teatrul*, în care protesta față de modul diform în care era înțeleasă comedia mea realistă și alegorică, simultan. Marele comediograf al deceniului al optulea al secolului trecut observase că eu nu pornesc, în scrierea comedii mele, de la fapt spre idee, ci exact invers. De la idei, încarnez fapte generalizate, o altă tehnică, o invenție de-a mea. Pe scenă, câștig repede adeziunea publicului. E foarte greu să ajung pe scenă. E mult de povestit. E o dramă legată de comedie.

Teodor Pracsiu: „Vocația de comediograf – dezinvolt și eficace – a dramaturgului Dinu Grigorescu se verifică, iată, și după Revoluția din decembrie 1989. În timp ce nu puțini autori dramatici produc astăzi nedumeriri și semne de întrebare persistente, fiindcă stau încă în expectativă (bănuim că din rațiuni complexe și net diferențiate), Dinu Grigorescu a scris deja o piesă, *Miss Babele*, pe care a propus-o, în premieră absolută, scenei bârlădene [...], cu tentă de pamflet politic, mai mult decât sprintărară, zglobie și spirituală, cu personaje pentru care Revoluția s-a dovedit hârtia de turnesol, dezvăluindu-le brusc autenticitatea nudă. Autorul creează și acumulează infatigabil sloganuri post-revoluționare, calambururi, vorbe de duh, maxime șăgalnice, ziceri fără perdea, judecăți paradoxale, probând o indiscutabilă capacitate de invenție verbală și un simț comic natural, de sorginte și în cea mai bună descendență caragialiană.”

Ileana Berlogea: „Un autentic inventator de comic.”

Valeriu Râpeanu: „O nouă formulă de comic.”

Valentin Silvestru: „Comedia inteligentă [...]. Actorii l-au înțeles și nu l-au înțeles.”

Aș adăuga aici că regizorii nu mi-au pus în valoare întregul potențial satiric tocmai pentru că nu văd mai departe de stilul obișnuit. Eticheta care contează, din *Istoria literaturii române: Dramaturgia* a lui Mircea Ghițulescu este „comicul perplex”. Am ajuns foarte greu la el!

„Dumneata vei debuta peste vreo zece ani”, mi-a spus, încă din 1962, cu simpatie, secretarul literar Beno Dumitrescu, de la Teatrul Tineretului (azi, Teatrul Mic), om care trecea, în epoca aceea, drept un mare teatrolog. Observase că am replică bună, dar îmi lipsea experiența vieții. Unii s-au născut cu ea, au debutat repede (și au murit și mai repede). Eu am debutat abia la 37 de ani! Directorul de-atunci al Teatrului Tineretului, un munte de om, regizorul D.D. Neleanu, la recomandarea lui Ion Cojar, era hotărât să-mi facă debutul, în acea epocă comunistă. Marele fluviu își aduna apele. Eram un izvor de comedie, un pârâiaș care se izbea de bolovani, nu știam că voi avea până la urmă operă-fluviu.

Nu puteam face apologia comunismului, nu vibram la subiect, nu aveam această chemare romantică, revoluționară, și nici tehnica disimulării. Mi s-au oferit toate condițiile, biroul directorial pentru lucru, servicii de dactilografie. Stimulentul a fost formidabil. Am fost trimis pe șantierul din Floreasca să mă documentez. Am scris formalist două noi piese: *Un răsărit de soare personal* și *Corăbierii*. În duminica de Florii, care coincidea cu aducerea în familie a viitoarei mele soții, Despina, am venit tare supărat pe mine însumi pentru acel stimulent ratat. Oare trebuia să aduc la îndeplinire previziunea lui Beno: „peste 10 ani”?

Rezistența la eșec este proba de foc a talentului. Am o capacitate de renaștere. Cred în ceea ce scriu. Sunt un perfecționist și propriul meu dușman.

Alt moment esențial. Frecventam boema bucureșteană, participând, în anii '60-70, la așa-zisele ceaiuri, petreceri dansante, în casele boierilor scăpătați, neevacuați, și a intelectualilor agreați de regimul comunist – doctori, ingineri, „prinți” intelectuali, academicieni. Aveam momente de tristă luciditate, când îmi repetam că sunt angajat într-un drum imposibil de parcurs: cum să ajung eu pe o scenă de comedie precum Caragiale?!

La începuturi, o doamnă cultivată, rafinată, Polixenia Karambi, angajată pe postul de secretar literar doi la Teatrul de Comedie, înființat în 1962, m-a condus la dl Radu Beligan. Scrisesem altă comedie de șantier, *Hoții de monumente*. Ce noroc, dar și ce ghinion pentru mine ca tocmai atunci întreaga suflare a teatrului să fie angajată în relansarea lui Teodor Mazilu, căruia i se oprise spectacolul *Proștii sub clar de lună* la Teatrul „Bulandra”. Era în joc un mare destin. Nu al meu. Al lui Mazilu. Văzusem *Proștii...* la „Bulandra”, sala Grădina Icoanei, la memorabila premieră cu Octavian Cotescu în Gogu și Gina Patrichi și Rodica Tapalagă în Clementina și Ortansa. La Teatrul de Comedie, se repeta *Somnoroasa aventură*. Ce titlu superb! Numai eu lipseam din cârdul aspiranților la scena aproape inabordabilă.

În epocă, o modalitate frecventă de a scăpa de dramaturg era aceea de a-i face observații (im)pertinente, vizând mereu și mereu îmbunătățirea lucrării. Era antamată și construcția dramatică, dar conta cea ideologică. Până în 1989, secretarul literar, om de cultură, avea obligația salarială să lucreze cu autorii. Adică să-i îndepărteze pe neaveniți. Trebuia să ai tărie psihică și să fii selectiv la ploaia de observații care, de multe ori, nu țineau cont de particularitățile scrierii autorului. Luxosul program de sală al teatrului, întocmit de celebrul teatrolog B. Elvin, m-a semnalizat ca fiind un real talent și dl Radu Beligan mi-a achiziționat piesa, cu contract! Naiv am fost când am crezut că voi face tot ce mi s-a cerut, pe baza listei de observații. Nu am reușit să fiu domesticit și am capotat. Groaza a fost imensă. Trebuia să restitui 3000 de lei!

În fine, au mai trecut 13 ani de muncă la serviciu, nașterea copiilor, acaparat de responsabilități de dimineața și până seara. Am continuat să scriu pentru mine. Noapte de noapte. Am debutat la Brașov, în 1975, cu o comedie satirică, *Nuntă cu dar*, în regia debutantului Florin Fătuțescu. Romancierul versat care era Tudor Popescu, încă neformat ca dramaturg, s-a implicat în finalizarea textului meu. Am semnat cu pseudonim, „Bogdan B. Bogdan”. A fost un succes, pot spune, declanșat la Brașov și la Petroșani. Directorul Riman de la „Bulandra” m-a privit de sus. Mi-a cerut un text mai absurd, era moda absurdului. Am scris *Margareta neagră*, din care s-a născut, finalmente, *Ciripit de păsărele*. Divina Primărie a Capitalei, unde lucram în deceniul al șaptelea, a respins din start

propunerea Teatrului de Comedie de a juca *Ciripit de păsărele*⁷. Lovitura a fost ca de măciucă. Respingerea nu viza doar latura, să-i zicem, ideologică a limbajului de lemn, lipsa de concretețe social-politică a eroilor mei, ci negarea violentă a talentului meu. Din vârful de munte al speranțelor coborâsem într-o clipită în abisul teatrului, eram julit, terfelit, dar nu zdrobit. Cu aripile mă târam ca o pasăre lovită letal. În colaborarea excelentă avută cu teatrologul Andrei Băleanu, după o iarnă întreagă, am reușit, în fine, să mă desprind din năvodul teatrului realist și să-mi descopăr limbajul paradoxal, cel căruia îi aliniez replica unică, de haz de necaz. Refuzul primăriei a deranjat cumplit orgoliul directorului, marele regizor Lucian Giurchescu, pe care-l captase textul meu, dorind să-l și monteze. Mi s-a recomandat să scriu, în replică, imediat altă piesă. Am scris-o. Era o piesă de șantier, dar nu era vorba de șantierul clasicizat din piesele de circumstanță, cu secretari de partid și cifre de plan, era o satiră virulentă a construcției, cu un titlu nefericit, *Reparații capitale*. Comedia scrisă foarte repede a fost supusă testului în Cenaclul de comedie, unde am beneficiat de lectura unor monștri sacri: Cornel Vulpe (în rolul șefului), Dumitru Chesa, Iarina Damian și alte vedete. Comedia viza, la suprafață, deficiențele unui bloc. Era vorba de blocul socialist, dar eu nu eram un răzvrătit ca Bulgakov. Eram însă perfid. Intuiția salvării mă împingea în zona unui fantastic cotidian, unde concretul abstractizat căpăta semnificații subterane. Era nebunia unui control, dar acel control nu-l putea face nimeni altcineva, la parametri proiectați de mine, decât un singur personaj, șeful statului. Nu întâmplător am numit personajul Tronaru, și nu i-am zis, bunăoară, Scăunaș, iar pe soție – Elvira, gândindu-mă la Elena Ceaușescu. Aghiotanții erau definiți ca fiind unul mâna dreaptă a șefului, iar celălalt, mâna stângă a șefului, dar nimeni nu se gândea atât de sus. Piesa, socotită acceptabilă tematic, a primit, compensatoriu față de periculosul *Ciripit* (!!!), viza de joc și a urcat în propunerea teatrului spre aprobare la Ministerul Comitetului Culturii și Educației Socialiste. Pentru mine, era intrarea într-un paradis interzis. Nefiind jurnalist, nu aveam relații în sfera suprastructurii, ca Mirodan, de exemplu, cu care eram comparat.

⁷ *Ciripit de păsărele*, a doua piesă jucată a lui Dinu Grigorescu; premiera absolută în 1978, la Teatrul de Comedie, în regia Sandei Manu, directorul instituției fiind Lucian Giurchescu. Pe afiș: Iurie Darie, Stela Popescu, Ștefan Tapalagă, Liliana Țicău, Vasilica Tastaman, Valentin Plătăreanu, Gheorghe Șimonca ș.a. [nota edit.]

Apărusem de nicăieri! Directorul general al teatrelor, domnul Constantin Măciucă, boier, care nu știu cum ajunsese el să fie numit acolo, m-a primit cu amabilitate, m-a „vizionat” cu cerbicie și mi-a spus că mă aflu foarte aproape de a intra „în fluxul tehnologic”; rețin expresia *ad litteram*. Era în 1977. Când ne-a zguduit pe toți marele cutremur din 4 martie. De comedie nu ne mai ardea. Trăiam sentimentul devastator al pieirii, când nici arta nu mai conta. Implicat în identificarea cadavrelor (situație pe care o voi teleporta, mult mai târziu, în două comedii negre), aveam sufletul bulversat și au trecut greu de tot luni de zile până când mi-a revenit iar apetitul de comediograf. Nu pot uita acea apăsătoare senzație a apocalipsului. Trupurile sfârtecate la morgă. Viscerele pământului nu oferă senzații comice niciodată. Nostimadă: a fost seism și la vârful organizației de partid a Capitalei. La Propagandă, a venit tovarășul Dinu (tatăl viitoarei scenografe) și s-a produs altă lovitură de teatru în teatru: dl Giurchescu nu dorea să monteze piesa aprobată cu subiect de șantier și s-a plâns demnitarului cu deschidere spre cultură, cerând imperios aprobarea *Ciripitului de păsărele*. O comedie domestică era privită ca una incendiară. Asta datorită limbajului independent, ca să zic așa.

Care au fost, în opinia dvs., limitele (impuse și autoimpuse) ale comicalului, în comunism?

Limitele impuse erau deja autoimpuse. Autocenzura era mai tare decât cenzura. Societatea românească evoluase de la dramaturgia proletcultistă, sclava ideologiei staliniste, de supradimensionare a ideologicului manifest crud și mincinos, în anii '50-'60, când a explodat Mazilu. Care a schimbat stilul. Apoi a venit deschiderea spre Occident, care schimbase optici și metehne datorită marilor și glorioaselor turnee de la Paris ale Teatrului de Comedie cu *Rinocerii* și ale TNB. M-a reformat contactul cu Eugen Ionescu, Samuel Beckett, Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch ș.a., care mi-a oferit veritabile lecții. M-au influențat decisiv inventatorii absurdului. Nu puteam fi eu însumi și credibil în stilul realist. *Ciripit de păsărele* era o piesă domestică, sălbatică, fiind doar maniera abordată, esențializată, a coliviei morale din care nu era indicat să zbori.

Spectacolul doamnei Sanda Manu a avut o gestație prelungită (77 de repetiții!), dovada că textul nu era o comedioară, cum au afirmat detractorii inițiali. La București, au fost 3 vizionări. Nu aveau cenzorii vigilenți la virgulă ce să taie

din text. Aerul proaspăt al replicilor a fost extraordinar. După 105 spectacole cu săli arhipline, piesa a fost oprită.⁸ Directorul teatrului, marele regizor Lucian Giurchescu, cel care se luptase pentru *Ciripit*, emigrase în Danemarca, iar piesa mea făcea parte din gusturile lui, făceam parte din opera lui. La premieră, m-au felicitat cu căldură Ion Popescu Gopo, Ion Lucian, Puiu Maximilian (soțul Stelei Popescu, un mare umorist). Am prins noi aripi. În ciuda cronicilor bune, a succesului de public major, a distribuției formidabile de care am avut parte, pana ideologică, folosindu-se de revista *Teatrul*, a ținut să mă demoleze. Această poziție ostilă, denigratoare, a făcut să devin un fel de oaie neagră a comediei pentru restul teatrelor. Să debutezi cu succes pe o mare scenă și să nu te preia ca dramaturg niciun alt teatru era deja neverosimil. Croncănitul depășise *Ciripitul*.

Nu am capitulat.

Cea mai teribilă luptă cu cenzura am dus-o la Petroșani. În 1982, mă întorsesem dintr-o excursie cu mașina (care îmi fusese și dormitor, și bucătărie), de la Paris

⁸ Natalia Stancu (*Teatrul azi* / 27 septembrie 2013) avansează posibile interpretări: „tema divorțului nu era agreată din unghiul moralei comuniste și al dosarelor beton; „ipochimenii” lui Dinu Grigorescu nu păreau modele ale omului nou, dimpotrivă. (Ba chiar erau, evident, grevați în rău de timpurile pe care le trăiau.) Relațiile domestice spuneau prea mult despre climatul social, despre dificultățile curente ale vieții. Nu în ultimul rând, ar putea fi vorba chiar de abaterile de la modelul „copiei fidele după natură”, de limbajul teatral nou, care contraria. *Ciripit de păsărele* este un titlu făcând aluzie la cuibul familial și ar părea poetic, dacă n-ar fi malițios și ironic. Piesa propune un tablou, în cheia realismului psihologic, despre avatarurile conjugale la nivelul a două cupluri: unul mai modest și aparent sincer, autentic, altul – mai cu cheag, pretenții și mai artificial. Tema evidentă ar fi semnele infernului insinuate iremediabil în paradisul sau purgatoriul jocului în doi, plus imposibilitatea refacerii „vasului spart”. Plus tentația diavolului – vecina gata să devină amantă... Un mixaj hazliu de banalitate, trivial și veleitarism; de stupiditate și semidictism; de aspirații absurde spre trăiri nobile; și de formulări memorabile. Sentimente clamate declarativ și o găunoșenie sufletească și morală evidentă. Declarații de iubiri eterne, bruiate, subminate de pretenții de partaj. Un amestec de naivitate plângărească și mârșănie agresivă, de lirism răsuflat și spirit mai mult sau mai puțin căutat. (Paradoxuri verbale, jocuri de cuvinte scânteietoare dezumflă, în cele din urmă, toate baloanele de săpun ale unei vieți interioare autentice!) În plus, apariția insolită a unor „hoți” ridică tema inautenticității, a necinstei, la puterea unui blestem național și a unui brand de țară... [...] Scrisul lui Dinu Grigorescu impune prin modul în care scriitorul dezumflă iluzia trăirilor „adânci sau înalte” și convertește brusc melodrama în culori de un grotesc strident. Cea mai rezistentă parte a scrierii mi se pare aceea care ține de stilul ei dezinvolt, modern și azi. Mă refer la paradoxul situațiilor și la jocul atitudinilor, de o gravitate mereu persiflantă, ori chiar parodiată la jocul de ping-pong al replicii sclipitoare, când „pince-sans-rire”, când biciuitoare; la (cu riscul de a mă repeta) saltul de la sens la nonsens și de la rațional la absurd”. [nota edit.]

(obținusem viza cu totul neașteptat și reflectam serios cu soția mea la posibilitatea rămânerii acolo, având de partea mea și condiția, ascunsă acasă, de fiu al unui deținut politic). La Teatrul din Valea Jiului se montase a doua comedie satirică, piesa *Ulciorul nu merge de multe ori la apă* (regia: Ion Simionescu). Activistele de la Deva au crezut că este vorba despre *Ulciorul* lui Kleist. Ce tevatură! Spectacolul era gata, textul plăcuse actorilor. Se contura un mare succes, dar mai întâi a fost un imens scandal. Un fel de mineriadă asupra mea. 7 vizionări. A venit, de la Direcția Teatrelor, Ion Bibicioiu, care era un timid, un om politicos. Ei bine, el s-a luptat ca un leu, la telefon, timp de o jumătate de oră, cu intransigentul, vigilantul tovarăș Dulea, șeful Secției de propagandă a C.C. al P.C.R., subordonat direct al Elenei Ceaușescu, pledând pentru *Pluta meduzei* a lui Sorescu și pentru piesa mea „de șantier”. S-a cerut un referat urgent, ce trebuia depus la poarta B a Comitetului Central. Pierdusem timp, bani și uzasem mașina cu cei 2000 de kilometri parcurși de la București la Petroșani, echivalentul distanței București – Paris. Resemnât, m-am dus acasă. Neașteptat, s-a dat undă verde. Nu se dorea o victimizare. Actorii jucau, se bifa spectacolul, îmi luam drepturile și dispărea piesa repede de pe afiș. Nu am fost la premieră, convins că nu va mai avea loc. La al doilea spectacol, m-au însoțit Tudor Popescu, regizorul Radu Boroianu (viitorul ambasador în Elveția și președinte al ICR), câțiva critici și familia. La poalele Retezatului, pe terasa cabanei cu pești, m-am simțit dramaturg consacrat. Câștigasem aplauzele publicului, nenumărate, fără să fi avut monștri sacri în distribuție. Actorii locali au jucat cu haz nebun. Televiziunea mi-a prezentat scene din spectacol. Revista *Teatrul* scria acum de bine. Renăscusem paradoxal ca pasărea Phoenix după arderea aripilor... După zece spectacole și achitarea drepturilor de autor, piesa a fost oprită.

„Domnule Grigorescu, ai omorât pe cineva?”, m-a întrebat necunoscutul pentru mine director Gheorghe Bunghez al Teatrului Tineretului din Piatra Neamț, care venise special la șefa Direcției Teatrelor, tovarășa Tamara Dobrin, care auzise scandalul de pe Jiu și nu dorea să-l repete sub nicio formă. Piesa sub alt titlu, *Fluturi de noapte*, a avut alte peripeții. Le veți afla din *Memorii*, în noua mea carte, *Hipnoza comediei*. Spectacolul lui Mircea Marin, un regizor sobru, a fost aplaudat de 2000 de spectatori, la Palatul Sporturilor și al Culturii din București.

Cenzura părea mai împlânzită. Mai dispusă la concesii.

A urmat tevatura la *Plimbare cu telescaunul*, comedie rescrisă, la Brăila, într-o singură noapte, la hotel. Actorii, dirijați fantezist, alegoric, cu măiestrie de către Constantin Codrescu în postura de regizor, i-au uluit pe spectatori. Frica de a duce ideea ascensiunii pe cele mai înalte culmi (ale socialismului) până la capăt și, desigur, autocenzura au estompat mult virulența satirică, travestită în alegorie („alegorie a arivismului”, a afirmat Valentin Silvestru, dar era ceva mult nespus, în subtext). Tocilescu își imagina, într-o discuție privată, aprofundată, un final în care personajele sus-puse sunt executate prin sufocare, la mare înălțime! Fantastic! Cenzura a impus scoaterea din decor a... telescaunului. A fost substituit de o ilustrație muzicală a regretatului compozitor Timuș Alexandrescu. Când se rostea replica magică „telescaun”, începea o melodie care viza vraja ascensiunii sociale. Spectacolul a putut avea premiera numai datorită personalităților prezente: doamna Dina Cocea, președintele ATM, a criticilor emblematici din epocă Valentin Silvestru, Ion Cocora, a profesorilor universitari Ion Toboșaru, Virgil Brădățeanu, Ernest Mașek, care au pus presiune pe autoritățile locale. Directorul teatrului, fost șef al Securității, a ținut spatele. Publicul asculta replica crispat. Actorii jucau expresiv un text novator, o formulă nouă de comic. Nu s-a râs în cascade și am fost trist. Metafora alungă uneori reacția imediată a receptorului. La banchetul de după spectacol, instructorul C.C. al P.C.R. pentru județul Brăila, aflat în hanoracul personajului din piesă, numit Sifonică, aflat și în stare bahică destul de avansată, mi-a şuierat printre dinți: „Autorule, să știi că nu ne-ai păcălit!”. După câteva reprezentații, *Telescaunul* fără telescaun a fost suspendat și nu s-a mai reluat niciodată. Marea mea bucurie a fost al doilea spectacol, desfășurat fără oficialități. Hohote de râs.

Din confruntarea dintre râs și totalitarism cine a câștigat?

Din confruntarea cu totalitarismul au pierdut mulți autori. Ion Sîrbu, de pildă. Au câștigat: Teodor Mazilu, Ion Băieșu, Marin Sorescu, Viorel Cacoveanu, Mircea M. Ionescu, Mihai Ispirescu, eu, probabil și alți dramaturgi, actorii, regizorii și, evident, publicul spectator.

Cum ați caracteriza dramaturgia românească din deceniul nouă (anii '80)?

Dramaturgia ultimului deceniu al secolului al XX-lea a fost cea mai agresivă la adresa autorității comuniste, iar spectacolele montate au fost mai virulente ca niciodată. Mă refer la textele autohtone. Fronda lui Teodor Mazilu s-a exprimat prin modul său unic, dincolo de orice șabloane. Antidictatoriale pe față au fost comediile lui Mihai Ispirescu, *Trăsura la scară* și *Aprilie, dimineața*, și a lui Viorel Căcoveanu cu *Mă propun director* (dictator). Băieșu, prin *Dresoarea de fantome*, își arăta colții. Gellu Naum și Marin Sorescu au beneficiat de protecție divină. *Există nervi* era un spectacol agresiv, iar recentul spectacol de la TDR [Teatrul Dramaturgilor Români], în regia lui Felix Alexa, a dovedit caracterul exploziv al unei piese citadine stranie. *Paradis de ocazie* și *Concurs de frumusețe* au fost sub ochii mei scrise, citite în lecturi confidențiale, și erau pornite din tunul lui Tudor Popescu, propulsat de regia genialului Alexandru Tocilescu.

Dramaturgic vorbind, în ce constă pragul dintre cele două epoci, de dinainte și de după 1989?

Personal, nu am simțit niciun fel de prag la trecerea între epoci, pentru că escaladasem pe furiș Zidul Berlinului. Am păstrat alegoria. La mine, ideea de Ceaușescu exista în *Fluturi de noapte* și în *Telescaun*. Nu mi s-a părut necesar să-mi bat joc de morți. Morții nu mai au pericolozitate directă. În *Miss Babele*, apar clonele celor doi, în stațiunea montană. Nu s-a observat. În schimb, Denis Dinulescu, la Teatrul Mic, i-a adus pe Ceaușescu și pe Elena pe scenă, prin Florin Călinescu și Coca Bloos. Era începutul noii ere. Lumea s-a amuzat teribil. E trist să batjocorești. Coca Bloos mi-a mărturisit că ea nu și-a dorit rolul Elenei, dar a fost nevoită să-l accepte. Poate greșesc. Hitler a fost condamnat satiric și după moartea fizică. Au tăcut vocile lui Paul Everac. S-a auzit bine vocea lui Iosif Naghiu, dar spectacolul de la TNB cu *Spitalul special* nu a făcut valuri. Paradoxal s-a întâmplat și cu *Concurs de frumusețe*. Publicul se schimbase peste noapte. Era noua eră a blugilor turcești, epoca McDonald's. Clenciul era devastator. Teatrele au apelat la noua generație, făcând din ea, după părerea mea, o nouă generație utecistă, dar europeană, exclusivistă! Din lac în puț, istoria se repetă.

Am devenit demnitar. Ei, și? Am continuat să scriu cum am scris. Liber în interior. Am scris *Iadul vesel* (epoca comunistă) și *Estul Sălbatic* (epoca tranziției). Am fost perceput ca fiind dintre cei vechi!!! Am avut, totuși, două premiere de succes: *Miss Babele*, la Bârlad, satira reconversiei persoanelor comuniste în capitalism, și *Raliul faraonilor (Jaguar Party)*, satira luptei dintre noua și vechea generație. În *Schimbare de sex*, am abordat schimbarea generală a societății, spre un nou grotesc. *Estul Sălbatic* aborda excesul nociv al libertății, de la sloganul „Nu ne vindem țara, ne vindem cimitirele”. Aici apare din nou stafia dictatorilor. *Bunica la Istanbul* a fost singura dintre comedii jucate la București, în formula de musical. Din fericire, am luat Premiul Asociației Scriitorilor cu *Valsul lebedelor*, care a avut trei montări pe scenă, la Reșița, la Teatrul Național Radiofonic și la Televiziune. M-a uimit cât de greu se aprind becuțele... *Autostrada broaștelor*, temă la ordinea zilei de două decenii, încă nu s-a urcat pe scenă decât la Teatrul Național Radiofonic. Mi se pare incredibil!

În 1991, am înființat primul teatru particular din România, „Scorpion”, și am scris prima comedie românească postrevoluționară, *Miss Babele* (de fapt, *Miss România '90*), care s-a jucat la Bârlad. Succesul a fost probat și aprobat de o sală arhiplină (regia: Bogdan Ulmu). Piesa nu a fost adusă în Festivalul Național „Caragiale”, deși eu făceam parte din conducerea acestui festival și aș fi putut să influențez. Toată România era obsedată de *Tragedia antică* și numai de noua dramaturgie românească nu. Am întemeiat, împreună cu regizorul Tudor Mărăscu, Societatea culturală „Scorpion”, care și-a creat, rând pe rând, o publicație culturală de succes și de tiraj, *Scorpion* (100 de colaboratori de elită, cu dl Paler cap de listă), apoi un teatru privat, *Scorpion*, și o editură, *Ghepardul*.

Am ajutat mulți artiști, multe teatre din ipostaza administrativă. Rău am făcut! Toate ajutoarele se întorc împotriva celui care le-a făcut. Realitatea bate fantezia.

Dramaturgia românească din perioada comunistă este, după 1989, puțin prezentă în repertoriile teatrelor. Care credeți că sunt explicațiile?

Sunt prea puține teatre față de câtă dramaturgie (bună) se scrie și de câtă dramaturgie excelentă există în rafturile secolului al 20-lea. (În 1947, erau în București 27 de teatre. La Paris sunt azi câteva sute.) Promovarea ține și de un noroc loteristic. Să scrii textul care se vrea, să fii acolo unde trebuie, să fii tânăr,

obligatoriu. Regizorii au devenit un stat în stat. Ei decid. Cel mai preferat este... Cehov. Există filtrul UNITER, gustul unor persoane. 30 de premii anuale, pentru dramaturgie nu au oferit încă unui comedialograf, doar câțiva buni scriitori de piese. Montezi și disperi. Teatrul de Comedie, prin festivalurile sale anuale, a reușit să promoveze noi autori de comedie, dar unde sunt ei acum? Adrian Lustig și Alexandru Popa sunt doi satirici excelenți.

Veteranii dramaturgiei? Sunt prețuiți golanii și gologanii, nu veteranii, nu gogoliani.

Ce strategii ar putea reactualiza dramaturgia românească din perioada comunistă?

Posteritatea decide. Caragiale a așteptat 40 de ani să i se reia *D-ale Carnavalului*. Și chiar *Scrisoarea pierdută*, care a fost etichetată drept expirată în timpul vieții dramaturgului. Caragiale a fost respins și de la premii, și de pe scene. Și nu era în comunism... După 1989, noua dramaturgie a spulberat vechea dramaturgie. Ciocoi vechi și noi ai teatrului... Recent, comunistă Lucia Demetrius a avut parte de un spectacol foarte bun (*Trei generații*) la Teatrul Odeon. A fost reluat Ion Băieșu cu *Preșul*, în regia lui Mircea Cornișteanu, la Teatrul Național „I. L. Caragiale”. Teodor Mazilu, datorită limbajului său esențializat, a fost imediat preluat. Recent, am văzut la TV un spectacol cu *Somnoroasa aventură* politizat. Everac este evitat. Mircea Radu Iacoban, diabolizat. D.R. Popescu, ignorat. Politica bântuie prin teatre azi ca și ieri, schisma societății se reflectă și în zona creației dramaturgice. Ca și interbelicul, și postbelicul are istoria lui tumultuoasă... Valorile contează și cine le stabilește. Există piese, comedii necomuniste în perioada comunistă.

Există un viitor pentru această dramaturgie?

Prezentul e foarte lacom de el însuși. Fugim spre Marte, pe Internet, ne oprim pe site-uri și platforme de comunicare, apar noi scene, se scriu multe scenarii, scenete, libertatea evadează pe blog, pe Facebook. Schimbări colosale! Nu știm ce va fi, cum va fi... A scrie dramaturgie e un lux. Teatrul e un lux! Apar peste noapte pandemii, noi filtre, noi criterii, noi favoriți, se poartă noi măști ca de carnaval. Noua generație se va învechi și ea. Nu vom mai trăi pentru a ne revedea. E tragic și comic, totodată. Spectacolele mor. Din când în când, autorii

înviază. Oferta dramaturgică e tot mai numeroasă, de la Aristofan la Vișniec. E un destin greu pentru întreaga dramaturgie. Și pentru teatru, concurat de tot ce reprezintă antiteatru.

Mircea Radu IACOBAN

Prozator, dramaturg și scenarist (n. 19.02.1940, Iași). Absolvent al Facultății de Filologie a Universității „Al. I. Cuza” din Iași. A lucrat ca redactor și crainic la Studioul Radio din Iași și Radio București. În 1969, a fost numit director al Editurii Junimea din Iași; între 1979 și 1990, a fost director al Teatrului Național „Vasile Alecsandri” din Iași, iar între 1994 și 2006, a fost director al Teatrului „Luceafărul”. A publicat numeroase volume de proză, teatru și publicistică, precum *Estudiantina* (1962), *Nedumerit în Atlantida* (1968), *Cu microfonul în buzunar* (1969), *Lumea într-o picătură* (1971), *Oastea ostașilor* (1980), *O cronică a Basarabiei* (1995-1999), *Potcoave pentru purici* (2000), *Grădina lui Dumnezeu* (2004), *Zece ani de foc* (2021), *Razna prin continente* (2019), *Prezent!* (2020).

Dramaturgia românească din perioada comunistă este, după 1989, puțin prezentă în repertoriile teatrelor. Care credeți că sunt explicațiile?

Explicații ar fi mai multe. În primul rând, prejudecata potrivit căreia înainte de 1989 n-am avut dramaturgie demnă de luat în seamă. Fals! În al doilea rând, desconsiderarea textului ca atare în ecuația spectacolului teatral, unde regia a devenit a-tot-posesoare și a-tot-decidentă – chiar circulă opinia (Alex. Ștefănescu) că rolul dramaturgului este minor și dramaturgia s-ar situa undeva în marginea literaturii. În al treilea rând, iluzia (cu sorginte în veacul XIX) că ne sincronizăm și intrăm în rând cu lumea frecventând doar alte culturi, mai galonate.

Despre indiferența teatrelor, ce să mai spun? Au apărut, după 1989, sute și sute de nume noi în poezie, proză, critică – dramaturgi, câți?

Pe care dintre piesele Dvs. scrise în comunism le considerați cele mai compatibile cu spiritul contemporan?

Toate piesele mele scrise înainte de 1989 pot fi jucate și acum fără să se schimbe o virgulă. Unele au fost reprezentate, după anul 2000, la Teatrul Național din București, la Teatrul Național din Craiova și pe alte scene, dar

Să nu privești înapoi

cea mai bună piesă a mea, *Hardughia*, interzisă după premieră (1982) și la Teatrul Național din Iași, și la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, continuă să zacă între cartoane. Am trimis-o la diferite teatre: n-am fost onorat cu niciun răspuns.

Mircea M. IONESCU

Scriitor, dramaturg și jurnalist (n. 1945, București). A absolvit Facultatea de Filosofie a Universității București (1969). Este autorul a 38 de volume de teatru, eseuri, poezie, memorialistică, reportaje și cronică dramatică. Piese sale au fost montate în teatre din țară și din străinătate (în Republica Moldova, Bulgaria, Austria, Serbia etc.) și traduse în limbile engleză, bulgară și sârbă. Este membru al Uniunii Scriitorilor din România, al Asociației Scriitorilor București (biroul Filialei Dramaturgie), al Foreign Press Association, New York, și al Asociației Internaționale a Presei Sportive. Are o experiență de muncă în teatru, jurnalism și televiziune. A realizat emisiunea *Idoli și Legende* (2005-2008), la Televiziunea Telesport. Director-manager al Teatrului „Tudor Vianu” Giurgiu (2010-2016). Premiul Academiei Române pentru Dramaturgie, Premiul Uniunii Scriitorilor București (Filiala Dramaturgie), Premiul „Iosif Naghiu” pentru dramaturgie al Asociației Scriitorilor București, Premiul „Cel mai bun spectacol din Balcani”, pentru piesa *Animalul, acest om ciudat*, Vârșeț, Serbia, Premiul pentru întreaga activitate la Gala UNITER (2020), Premiul „Opera Omnia” pentru întreaga activitate (2021), oferit de Uniunea Scriitorilor din România, Filiala Dramaturgie, București.

Ați publicat, în perioada comunistă, mai multe comedii de succes, jucate pe scene importante din România. Comedia pare să fi fost dominată, pe atunci, de Aurel Baranga și Ion Băieșu, pe de o parte, și de Teodor Mazilu, pe de alta. Cum v-ați situat între aceste două direcții?

În primul rând, aș adăuga, neapărat, la cei trei dramaturgi amintiți, și numele altor prețuiți autori dramatici ai tristei „perioade comuniste”: Dumitru Radu Popescu, Tudor Popescu, Viorel Cacoveanu, Mircea Radu Iacoban, Doru Moțoc ș.a. Cu excepția lui Aurel Baranga, toți ceilalți mi-au fost cunoscuți, unii chiar prieteni, întâlnindu-ne, înainte ca eu să devin dramaturg, la „Masa Presei” de pe stadioane din țară! Mi-au fost profesori și colegi de vis! Nu aș spune că m-am situat între cele două direcții propuse, acum, înțelegem, mai multe! Cu siguranță că am fost influențat, mai mult, aș zice, stimulat! Una dintre legile

mele nescrise a fost să ...nu imit pe nimeni, să am stilul meu! Chiar dacă, reputatul, regretatul Valentin Silvestru, a scris, în *România literară*, onorant, după ce a văzut una dintre primele mele piese jucate (a patra, mai exact!), *Adio, Pele!*, la Teatrul „Sică Alexandrescu” din Braşov, că am „condeiul înmuiat în călimara lui Aurel Baranga”!

Unele dintre spectacolele cu piesele dvs. au fost interzise, altele oprite după un număr semnificativ de reprezentații „cu casa închisă”. Care a fost experiența dvs. cu Cenzura? Ce aspecte ale operei erau considerate indezirabile?

O experiență dureroasă. Am avut „probleme” la mai fiecare vizionare, ba mi-a fost interzisă piesa *Turnătorul și Actrița*, la Teatrul Popular din Drobeta Turnu Severin, după 6 reprezentații ovaționate, din moment ce minciunile de partid erau stigmatizate la ...scenă deschisă! Textul *Premierul cere reexaminare* a fost refuzat de TVR, deși regizorul angajat îl propusese. De neuitat, însă, experiența cu *Aventura unei femei cumini*, montată, în septembrie 1981, la Teatrul „Bacovia”, și jucată de 286 de ori în toată țara, cu săli arhipline, inclusiv trei stagioni estivale pe Litoral, până când a fost interzisă, în 10 mai 1985, la Naționalul bucureștean, unde avea programate două spectacole!... Problemele au început la prima vizionare dinaintea premierei, când „tova” de la Județeană de partid a cerut să schimbăm imediat noțiunea „cadru de partid” din text. Ceea ce, în fond, a ajutat satira necruțătoare, cadrul de partid devenind „cineva mare în acest județ”, un ticălos prim-secretar, mincinos, veros, umil în fața umbrelor celor cu funcții...

Ziua aceea de 10 mai 1985 nu o voi putea uita vreodată! A fost o mare cumpănă în viața mea. În jurul orei 12, mă aflu în redacția ziarului *Sportul*, unde eram angajat, în birou cu Ioan Chirilă, Eftimie Ionescu, Mircea Tudoran, Ion Cupen, Costică Alexe, ne pregăteam să mergem la „cafeaua de prânz”, când a sunat rabla de telefon de pe o masă, și cineva a cerut cu mine. Când am confirmat că eu sunt cel căutat, s-a dezlănțuit un uragan de vulgarități nemaiauzite la adresa mea și a mamei mele! Eram o „năpârcă capitalistă”, o „jigodie fătăță de o ticăloasă”, unul care „a trădat încrederea partidului în mine!” Încasam pumni și tăceam, bestia urla, de, cred, au auzit și colegii mei, ca, în final, după ce mi-a spus că „cele două spectacole nu mai are loc” să mă pună la zid: „Bă, năpârcă

Să nu privești înapoi

capitalistă, tu-ți în urechi, nări, gât și buric întreaga familie de nemernici, să nu cumva să faci pe nebunul și să te duci în fața teatrului să protestezi, că nu-ți mai vezi copilul!" Am rămas statuie, a urmat o noapte grea ca lespedea. Atunci am înțeles că am fost pus la index, ca dramaturg, că pot fi dat afară din presă, ba că și viitorul copilului meu, de 9 ani la acea vreme, este compromis! În noaptea de 10 mai 1985, am decis ceea ce niciodată nu aș fi acceptat: să evadez din țară!

N-am rămas la Sevilla, în 7 mai 1986, unde am fost trimisul ziarului *Sportul*, împreună cu maestrul meu Ioan Chirilă, la legendara „Noapte a Generalilor”, când Steaua a cucerit, senzațional, Cupa Campionilor Europeni la fotbal! Eram în interes de serviciu și aș fi fost condamnat la 7 ani de închisoare, știam legea! Am evadat ca turist, plecând, în 4 iulie (!) 1986, cu o Dacia 1300, în Italia, unde am așteptat 5 luni și jumătate, în Lagărul din Latina și Roma, viza pentru America. Acolo a început „Aventura unui băiat cuminte”, taximetrist de noapte în New York și editorul întâiului ziar de sport în limba română din afara țării. Acolo, o experiență fabuloasă, regăsită în multe dintre piesele mele. Două le-am scris la New York, *Beethoven cântă din pistol* și *Turnătorul și Actrița*, restul, acasă, la București...

Ați avut, în perioada comunistă, o strategie de promovare a operei dvs.?

Strategia nu putea fi decât trimiterea textelor unor directori de teatru sau regizori.

Ați publicat și ați fost jucat și după 1989, când ați cunoscut și experiența exilului. Care sunt diferențele între a scrie sub dictatură sau în lumea liberă?

Nu se pot compara stările, situațiile. Atunci, scriam cu fantoma Cenzurii, a Partidului, a Securității deasupra mea... În Lumea liberă, am militat că dramaturgul nu poate uita o veritabilă axiomă: „Libertatea implică o mare responsabilitate”. Nu găsesc rostul să critic, în piesele de azi, racilele de atunci! Misiunea mea este, acum, să critic neo-comunismul! Ticăloșiile din aceste trei decenii de compromitere a Libertății!

Dramaturgia românească din perioada comunistă este, după 1989, puțin prezentă în repertoriile teatrelor. Care credeți că sunt explicațiile?

În primul rând, dramaturgia română contemporană nu este citită! De către directori, regizori, cronicari dramatici. E o teribilă tragicomedie să declari că ea nu există, când nu o citești! Și afirm acest lucru, detașat, eu fiind un dramaturg norocos, cu 43 de premiere în 5 țări, semn că nu pot fi subiectiv! Mi-am permis să îmi iau din viață 5 ani, 11 luni și 22 de zile pentru a demonstra *cum laudae* că avem și dramaturgi contemporani autohtoni! Am renunțat la Televiziune și, implicit, la un salariu dublu, pentru a fi director de teatru în briza Dunării, unde am ctitorit „Giurgiu – Cetatea Dramaturgiei Românești”. Acolo, incredibil, însă strict autentic, timp de aproape 6 ani, s-au jucat numai texte românești (40!), cu încasări peste cele ale unui repertoriu de teatru universal!... Ca, apoi, când Bunul Dumnezeu mi-a dat șansa să fiu consilierul unui plin de inițiativă ministru secretar de stat în Ministerul Culturii, Gheorghe Geo Popa (formidabilul prim secretar din *Aventura unei femei cuminți!*), să propun și să mă zbat cu boss-ul meu să existe Ziua Dramaturgiei Românești. Există!

Există și dramaturgie românească autohtonă! Trebuie, doar, citită, și promovată cu încredere!

Ovidiu PECICAN

Scriitor (n. 1959, Arad). A publicat romanele: *Eu și maimuța mea* (1990), *Razzar* (1998, în colaborare cu Alexandru Pecican; premiul Nemira), *Imberia* (2006), *Bokia* (2011), *Arhitecturi mesianice* (2013), *Noaptea soarelui răsare* (2014), *Lumea care n-a fost* (2018), și prozele scurte din *Darul acestei veri* (2001; nominalizat la premiile ASPRO, 2001), *Zilele și nopțile după-amiezei* (2005), *Povești de umbră și povești de soare* (2008), *Clujul în legende* (2010), *999 de minciuni* (2012), *Rebeliune la Chittagong* (2019). A realizat antologia de interviuri cu Nicolae Breban *O utopie tangibilă* (1994), *Trasee culturale nord-sud* (2006), volumul de convorbiri polemice *Vorbind* (împreună cu Gheorghe Grigurcu și Laszlo Alexandru, 2004), și a publicat volumele de critică literară *Rebel fără pauză* (2004), *Puncte de atac* (2006), *Sertarul cu cărți* (2007), *Reuniunea anuală a cronicilor literare* (2008), *Mituri publice, mitologii cotidiene* (2010), *Voluptăți literare* (2011; premiul filialei Cluj a Uniunii Scriitorilor), *Acorduri și dezacorduri critice* (2012), *Câteva secrete ale romancierului Lucian Blaga* (2014), *Hieroglifice cantemiriene* (2016) și *Tresăriri critice* (2018). Povești: *Aventurile lui Matiaș Corvin la Cluj* (2011), *Cuțitul lui Matiaș Corvin* (2019). Poezie: *Nord. Moduri de locuire* (2008), *Elefanți pe linia de tramvai* (2019). Teatru: *Arta*

rugii (în colaborare cu Alexandru Pecican; 2008; premiul Mongolu al filialei Uniunii Scriitorilor). *Drumul spre Indii* (Teatrul Național din Cluj-Napoca, 2012). Teatru de păpuși: *Țara lui Împreună* (Teatrul de Păpuși Puck, Cluj-Napoca, 2018); prelucrări dramatice după *Hänsel și Gretel* (Teatrul de Păpuși Puck, Cluj-Napoca, 2006) și după *Rățușca cea urâtă* (Teatrul de Păpuși Puck, Cluj-Napoca, 2016).

Dramaturgia românească din perioada comunistă este, după 1989, puțin prezentă în repertoriile teatrelor. Care credeți că sunt explicațiile?

Afectată masiv de cenzura ideologică, literatura dramatică românească – la fel cu restul genurilor și speciilor literare – s-a resimțit profund. Aceasta face ca o majoritate zdrobitoare a textelor scrise în acea perioadă să sune artificial, neverosimil sau fals, în pofida aerului realist pe care îl afectează. Piese scrise înafara convenției realiste s-au lovit de aceeași cenzură. Aproape singurele care scăpau din categoria celor întemeiate pe alt tip de poetică erau cele simbolice lirice, cum a încercat să scrie I.D. Sîrbu (*Arca Bunei Speranțe*) pe urmele teatrului blagian, cele romantic-clasicizante și lirice, de felul producției dramatice a lui Radu Stanca, teatrul tânărului Petru Dumitriu sau teatrul parabolă încercat de Marin Sorescu (*Iona, Paracliserul*).

Nu este însă vorba numai de atât, căci, la urma urmei, un text „poetic”, simbolic, parabolic oferă destule resurse ce pot fi exploatare dincolo de circumstanțele imediate ale unui timp, ale unui mediu anume. A survenit tot mai mult, după 1989, în locul teatrului de autor, teatrul „de regie”, unde fiecare regizor aduce cu sine nu numai propria viziune asupra montării unui spectacol, ci și partitura. Modelul mai îndepărtat va fi fiind Molière, tot așa cum, mai aproape – dar tot pe cerul sacrosanct al unei clasicizări fără drept de apel – îl oferă, pentru cinema, Charlie Chaplin, autor până și al muzicii sale.

Trăim, în plus, un timp al colajelor, al mixajelor de tot felul, în care și actorii socotesc că au experiența, talentul și îndreptățirea de a imagina – cu tot cu scenografie și costume – un spectacol demn de scenă. Nici aici modelele din trecut nu lipsesc, un Matei Millo făcea deja tot ce putea face și un regizor, un manager de trupă etc. Dar chiar în prezent, Hollywood-ul transformă, aproape fără să ezite, mulți actori în iscusiți regizori, minunați autori de pelicule artistice sofisticate (Mel Gibson este un asemenea caz notoriu).

Nici editurile nu fac mare lucru pentru a readuce în atenție producția anilor dinainte de 1989 în materie de literatură dramatică. Nu le ajută prea mult nici criticii, poate cei mai chemați să restituie, să disjunga între valoare și nonvaloare, să facă preselecția, chiar înainte ca o veche piesă să ajungă iar la secretarii literari ai teatrelor de acum.

Acestea fiind zise, trebuie însă precizat că nici producția actuală de piese de teatru nu o duce mai grozav. Regizorii și actorii erijați în autori totali nu își publică partiturile după care lucrează, iar scriitorii care se încapățânează să scrie teatru o fac pentru sertar sau publicându-se cu bani de acasă în ediții cu tiraje liliputane, împărțite amicilor.

Puteți avansa titluri de piese din perioada 1948-1989, pe care le considerați necontaminate de ideologia/propaganda comunistă?

Poate *Iona* și *Paracliserul* de Marin Sorescu și piesele lui Radu Stanca. Le-am amintit deja. Fără îndoială, piesele lui Alexandru Pecican scrise în colaborare cu mine. Deși trebuie precizat că asemenea piese nu erau „contaminate” de ideologia comunistă, ceea ce nu înseamnă că nu aveau niciun reflex ideologic. Ar mai fi piesele lui Radu Țuculescu și altele care se jucau în mediile *underground* sau în zona gri, tolerată dar nu acceptată, a teatrului de amatori (mai sigur la festivalurile artei studențești, cenzura fiind mai permeabilă, mai lasă aici, probabil în ideea păstrării unor supape). Puține lucruri au ieșit la iveală după 1989 din această producție nicicând acceptată de teatrele oficiale. Un asemenea caz este cel al *Școlii ludice* de Ioan Groșan, student, pe când o scria, la Facultatea de Filologie a universității clujene. Cunoșteam, de asemenea, textele savuroase, cinice, amare, ale unui student la Drept, în prima parte a anilor 1980, Constantin Andronache. Una dintre ele am jucat-o chiar și noi, studenții de la Istorie-Filosofie, de trupa cărora mă ocupam, ca student, secondându-l pe ilustrul actor Anton Tauf. Nu am idee dacă au apărut vreodată aceste piese la vreo editură. Și câte altele asemenea nu or mai fi fiind, așteptându-și descoperitorii...

Ce autori din această dramaturgie continuă să vă rețină atenția? De ce?

În mod poate neașteptat, astăzi aş citi – cu umor şi detaşare – mai cu seamă eşecurile, textele conformiste. Eram încă prin şcoala generală şi la liceu când am făcut mare haz de un film nord-coreean, unde un detaşament de copii se îndrăgostea de un tractor, maşina care urma să facă muncile esenţiale în agricultura satului, participând astfel la bunăstarea poporului şi la succesul politicii Partidului etc. Aş reciti Paul Everac, încercând să decelez partea de propagandă de partea de „plauzibil” şi de realism, aşa-zisa critică socială (de ce în secţia X din fabrică nu e corect înşurubat becul, perturbând producţia? De ce nu sunt piese de schimb şi magazinierul e ticălos, sabotând... tot producţia? Etc.). Pieseile lui D.R. Popescu sunt intruabile, m-ar interesa ce impresie îmi pot face azi. La fel şi teatrul lui Romulus Guga, poate mai ofertant decât părea pe atunci. Peste piesele lui I.D. Sîrbu m-am uitat şi socotesc că e un noroc că ne-au rămas şi scrierile lui postume, altminteri...

Un caz interesant rămâne cel al dramaturgului (şi scenaristului) Titus Popovici, om de mare talent şi lipsit de prea multe scrupule. Aş reciti, poate, *Puterea şi adevărul*, de care s-a făcut mare caz, dar care nu a depăşit – după cum nu o făceau nici romanele lui Al. Ivasiuc – deschiderile hruşciovismului în raport cu închiderile etanşe ale stalinismului.

Ce piese consideraţi că au un potenţial scenic inclusiv astăzi?

Destule dintre cele neglijate de regizori şi chiar şi dintre cele compromise în epocă. Totul ţine de imaginaţia şi capacitatea de transpunere scenică a regizorilor. Se bate destul şaua pe Teodor Mazilu, pe Ion Băieşu, ba chiar şi pe teatrul lui Fănuş Neagu. Oare asta să fi fost tot ceea ce a dat mai de valoare teatrul românesc al anilor de comunism? Istoria literaturii dramatice a lui Mircea Ghiţulescu nu răspunde integral acestei întrebări, neacoperind toate lacunele. E bine, totuşi, că o avem chiar şi aşa.

Sunteți un scriitor polifonic. Ce particularități are, pentru dvs., scrisul dramatic? De ce ați ales să scrieți piese de teatru? Ce vă fascinează la teatru?

Mai mult decât aristotelicele precepte referitoare la unitatea de timp – loc – acțiune presupusă de canonul teatral, m-a intrigat și m-a interesat mereu, în teatru, preeminența aproape absolută (dacă ignorăm scholiile) a dialogului, ca formă de expresie literară dramatică. Totodată, îmi pare fascinant și mai vizibil decât în cazul altor forme de artă raportul dintre vorbire și tăcere, dintre mișcare și rostire, dintre realitatea personajelor surprinse într-o dinamică a lor și convenționalismul, mai marcat sau mai puțin marcat, al scenografiei, al decorurilor.

Mi-a plăcut mereu să imaginez „unități” teatrale – secvențe dramatice, construcții mai ample chiar – pornind de la asemenea elemente. Mă număr, desigur, printre cei care, venind dinspre literatură (nu, însă, doar de aceea) consideră că teatrul ca spectacol pornește de la fabulă, de la poveste, de la peripeție. Și probabil că teatrul se află, măcar ca aspirație, foarte aproape de Dumnezeu, căci aici „la început a fost Cuvântul”, tăcut sau rostit, și abia apoi, dar în directă legătură ori în contrast cu el, a venit și mișcarea, „baletul”.

Nu voi fi reușit mare ispravă în domeniu, cine știe... Dar ce este sigur este că mă aflu pe un drum ferm, posibil de surprins în precizările de mai sus. Ca autor dramatic, important sau neglijabil – asta se va vedea peste o mie de ani –, pe aici mă învârt, asta este traseul meu. A fost esențial însă că mi-am scris piesele de tinerețe împreună cu vărul meu primar Alexandru Pecican, plastician de vocație și aspirând să devină (a și devenit!) om de teatru și de cinema. Eram foarte tineri când ne-am scris tetralogia fals-istorică și poetic-satirică pe pretexte istorice românești, dar a contat enorm că, pe lângă obsesia cuvântului, cu care veneam, Sandu aducea imaginea, mișcarea și chiar jocul (interpreta magistral toate personajele, iar mie îmi venea mereu greu să transcriu cu viteză necesară, drept care îl întrerupeam cu regret, îl scoteam din starea de grație cu barbarie, noroc că geniul lui particular îl transporta, pe atunci, cu viteză, înapoi, acolo, în... „teatru”).

Fiindcă se face referire la faptul că scriu mult și împrăștiat – sub formula politicoasă de „polifonie”, cu care însă nu mă iluzionez – adaug că nimic din ce este literatură nu las să-mi fie străin și că nu aveam cum să ocolesc tocmai

teatrul. El este arta a cărei receptare se desfășoară în simultaneitate, fără *retard*, ești acolo, constituind împreună cu actorii o unitate de emisie-receptare, o co-prezență, iar asta este unic, fiindcă alte arte derulate în simultaneitate temporală (muzică, balet) sunt desprinse din complicitatea unei actualizări instantanee, ele rămân într-un „dincolo” și un simbolic, într-un anume sens „mut”, tainic, sacru, nu fac parte din aceeași ordine cu cea în care este plasat, prin însăși condiția sa, spectatorul.

Ce piese ați publicat înainte și după 1989? Care dintre ele s-au jucat?

Toate piesele mele au fost scrise înainte de 1989. Dintre ele s-a jucat doar una, *Drumul spre Indii* (2012). Dacă însă vorbim despre teatru și cu gândul la teatrul de păpuși, atunci sunt de pomenit și alte prezențe ale scrisului meu pe scenă: o prelucrare după *Hänsel și Gretel* (2007) a fraților Grimm și una după Andersen, cu *Rățușca cea urâtă* (2015) au reprezentat obolul plătit – cu bucurie – clasicilor poveștilor. Dintre piesele mele s-a jucat *Țara lui Împreună* (2018), piesă scrisă cu gândul la Centenarul României Mari.

Astfel stând lucrurile, aș spune că atât eu, cât și Alexandru Pecican, suntem autori de descoperit în lumea spectacolului abia de aici înainte. Cred însă că acest lucru nu se va întâmpla în următoarea sută de ani, dată fiind tendința actuală – care nu mai obosește – de a face din regizori și fantasmările lor vioara întâia, trimițând, pe de o parte, autorii de literatură dramatică în pivnițe, iar pe de alta, făcând din actori niște roboței, manechine și fantome de gumilastic, prea puțin lăsate să se definească și să se decanteze, smucite fiind încoace și încolo... Nu cred, totuși, că teatrul va muri, deși va mai traversa destule crize, unele de supraabundență și exces, altele de austeritate și ezitare. Îl va salva, printre altele, teatrul audio, *audio book*-ul, cine mai știe ce inovație de ordin tehnic...

Cum vă raportați la generația optzecistă?

Este generația mea. Nu eu mi-am ales-o, nici ea nu m-a ales. Am debutat în volume conservă, cu autori înghesuiți unul într-altul, în trei cărți deodată, în același an de grație 1985. Asta nu m-a calificat în niciun fel, nici în ochii

scriitorimii profesioniste, nici în cei ai congenerilor. Primul meu volum de autor a fost un roman, în 1990, primăvara. Până să mă vadă cineva ca pe un îns recognoscibil din mulțime, generația 80 se „clasicizase” și chiar încetase, în parte, să mai scrie. Acum mă socotesc un excentric în raport cu generația. Nu fac parte din contingentul ei acceptat prin sinteze ori prin dicționare (cu o notabilă excepție: dicționarul cu scriitori al lui Ion Bogdan Lefter). Nu este important. Nu am fost și nu sunt textualist, tot încerc să fiu eu însumi într-un mod convingător prin eventuala calitate literară, estetică.

Dincolo de asta, generația 80 îmi pare bogată, extrem de diversă, greu de cuprins, deși este o generație de cotitură. Lumea nu o asociază cu evenimentele la care a participat din plin, de la discipolatele în preajma lui Noica, Manolescu, triumvirii de la *Echinox*, N. Steinhardt, până la răsturnarea regimului comunist, în decembrie 1989. A fost o generație curbată de nevoia de a se reinventa, căci a prins tranziția postcomunistă spre ceea ce vedem astăzi, și lucrurile încă tot nu s-au clarificat. Mulți dintre optzeciști au trecut deja Styxul, plictisiți să își aștepte bătrânețea, grăbiți să intre în posteritate. Destui dintre ei au ajuns să conducă reviste și instituții, cum probabil vor ajunge și cei de după ei. Foarte bine, să fie sănătoși și prosperi! Pentru mine, optzeciștii rămân însă oamenii prin care s-a făurit arta românească a ultimelor decenii, de era iarnă, de era vară. Importanța lor, considerabilă, se va reliefa mai bine o dată cu trecerea timpului. În ce mă privește, încă mai am cărți inedite scrise prin 1985-1989. Cum să se judece, atunci, în cunoștință de cauză, o producție literară aflată încă, parțial, cine știe cât de masiv, prin sertare?

Cred că teatrul optzeciștilor este mai bogat și mai divers decât pare. A alcătuit însă cineva, până astăzi, vreo antologie pe tema aceasta? Dacă da, eu nu o știu. Ca mereu în cultura noastră, totul rămâne de făcut de aici înainte.

Care credeți că e viitorul de gen al dramei istorice naționale într-o epocă a globalizării?

Drama noastră istorică are de depășit câteva dificultăți inerente. Prima este cea care derivă din folosirea ei intensă și inabilă ca mijloc de propagandă de mai multe regimuri politice, de la cele democrate, din sec. al XIX-lea, la cele comuniste, sfârșite în urmă cu treizeci de ani. Preponderența factorilor străini

de exigențele esteticii nu are cum face bine genului, deci, din acest punct de vedere, va fi greu de scuturat de pe umeri tot noianul de ingerințe sau false înțelegeri ale misiunii dramei. Remarc, totuși, că printre speciemenele acestea s-au strecurat și câteva viabile. Dau exemplu *Ochiul* de Radu Stanca sau *Iarna lupului cenușiu* de I.D. Sîrbu. În sensul celălalt, în care istoria dobândește rezonanțe și ecouri nedorite, îndrăznesc să exemplific cu *Avram Iancu* de Lucian Blaga, lăsând deoparte producția lui Dan Tărchilă sau a altor autori activi în interiorul convenției.

O altă dificultate este cea a poetizării și mitizării. Câtă vreme viziunea eroizantă și interesată numai de marile figuri ale națiunii va privilegia monumentul și tratarea în stilul eposului spaniol popular despre El Cid Campeador nu doar pe un Ștefan cel Mare sau Vlad Țepeș, ci și pe urmașii lor mai puțin epopeici, drama de pretext sau pe temă istorică nu va ieși din poncife, din previzibil.

În fine, verbiajul – care dăunează oricărui subgen teatral – trăncăneala ditirambică sau incontinentă distrug orice idee de teatru valabil, indiferent cât de nobil în sentimente ar fi autorul. E atât de găunos acest tip de abordare, încât nici măcar ca simplă literatură dramatică nu are cum fi în regulă. Spectacolul din cap nu e mai permeabil, mai lax, mai puțin intransigent, decât abordarea textului la scenă deschisă.

Cum se poate deduce din cele de mai sus, problemele dramei românești pe teme istorice țin de talentul, de bunul simț și de meșteșugul autorilor. Dacă aceștia sunt cu capul pe umeri, dacă au capacitatea de analiză și de sinteză întreagă, dacă filtrează istoria prin propria sensibilitate și aceasta din urmă nu este alterată de incultură, de complexe sau de alte forme de rea poziționare, drama noastră despre subiecte din trecut are un viitor. Cât despre trecutul ei – să nu vorbim prea mult, fiindcă ar rezulta că nici culmile genului, d-alde trilogia lui Delavrancea, nu sunt o apoteoză...

Să scriem bine rămâne pe mai departe, și în materie de literatură dramatică, idealul dezirabil.

Gheorghe SCHWARTZ

Prozator (n. 16.09.1945, Lugoj). Membru al Uniunii Scriitorilor din România, din anul 1976. Este profesor universitar la Universitatea „Aurel Vlaicu” din Arad și ocupă, din 2003, funcția de decan al Facultății de Științe Umaniste și Sociale. A debutat în revista *Familia* de la Oradea (1969), și în volum, cu *Martorul* (1972). A publicat numeroase romane și volume de proză scurtă, printre care: *Ucenicul vrăjitor* (1976), *Pietrele* (1978), *A treia zi* (1980), *Maximele minimale* (1984), *Cochilia* (1992), *Procesul. O dramă evreiască* (1996), *Cei o sută. Axa lumii* (2005), *Autiștii cărților* (2013), precum și volume de specialitate în domeniu, ca *Fundamentele psihologiei speciale* (2014).

1. *Ați scris teatru în vremea comunismului? Aveați o atracție specială pentru genul dramatic? Ce v-a determinat să o faceți?*
2. *Ați izbutit să vă publicați vreuna dintre piese pe atunci? Au existat lecturi publice cu texte dramatice scrise de Dvs.? Care, când, unde? Cu ce ecouri sau consecințe?*
3. *Vi s-a jucat vreodată vreo piesă pe o scenă înainte de 1990? Când, unde, cum, în ce împrejurări? Dacă nu, de ce nu?*
4. *După 1989 vi s-a jucat vreo piesă scrisă în perioada comunistă? Când, unde, în ce context?*
5. *Există vreun impediment de natură ideologică sau de alt fel care ar împiedica jucarea astăzi a vreunei piese a Dvs. scrisă înainte de decembrie 1989? Ce fel de piedică?*

1-3.

„Perioada mea de glorie” a fost în copilărie: la vârsta de patru ani am făcut furori la Geoagiu Băi, șezând pe mai multe cărți puse una peste alta pe scaun pentru a ajunge să văd tabla de șah de pe masă, singura garnitură (și ea incompletă) din stațiune. În fața unui public numeros, am tot câștigat în fața adulților. Prin clasa a IV-a, am scris o piesă de teatru care s-a difuzat în casele lugojenilor prin stația locală. A fost o piesă pionerească, la fel de tâmpită cum erau toate acele înșălări. După aceea n-am mai fost „genial”. Am continuat,

totuși, să scriu și am citit o piesă unui prieten. Acesta a fost suficient de normal pentru a mă sfătui „să mă las de prostii”.

După care n-am mai scris până prin anul III de facultate, unde m-am plictisit îngrozitor, dar fiind „șef de an”, frecventam, totuși, cursurile. Din acea plictiseală cumplită s-au născut primele mele povestiri și primele mele piese de teatru. Puțin după absolvirea facultății, l-am cunoscut pe regizorul Mihai Dimiu, care m-a încurajat peste măsură, m-a comparat cu Arrabal și chiar m-a chemat să le vorbesc studenților săi de la IATC. Trebuia să fiu jucat la teatrul studențesc POD cu piesa *Sîrma*, scrisă special pentru această instituție destul de nonconformistă, dar Dimiu a murit și șansele mele au murit și ele odată cu el.

Totuși, o piesă într-un act (*Bulgărele de aur*) mi-a publicat-o Dumitru Radu Popescu în *Tribuna* și un fragment extins din alta (*Ușa*) a apărut în ziarul german *Neue Banater Zeitung*, condus de Nikolaus Berwanger. În plus, am citit o altă piesă (*Șah total*) la un cenaclu din Timișoara și piesa a fost jucată la Studioul de Radio Timișoara, în regia și în rolul principal cu maestrul Leahu. În 1990, mi-a fost inclus în repertoriul Teatrului de Stat din Arad un spectacol-*coupé* cu două piese într-un act, dar am fost chemat la președintele Comitetului de Cultură și Artă Socialistă și am fost anunțat că spectacolul a fost anulat. Pentru modul cum mi-a vorbit atunci politrucul, l-am urât cum n-am mai fost niciodată în stare să urăsc (l-am făcut și șeful Siguranței în primul meu roman). Înainte de 1989, am scris vreo zece piese și în afară de un spectacol cu o trupă de amatori, nu mi s-a jucat nimic.

De ce nu mi s-a jucat nimic? Un spectacol este un produs al unei echipe, iar eu nu am izbutit să intru în nicio echipă, la fel cum s-a dovedit că am rămas solitar și ca prozator. Dar proza iese pe piață în urma unui efort la care nu se adaugă decât editorul, restul îl faci singur. Plus că, pentru un spectacol de teatru, în afară de mulți colaboratori, era nevoie și de numeroase aprobări. Ca peste tot, și în teatru, este nevoie de relații personale.

4.

După 1989, situația mea ca dramaturg a rămas aceeași. Mi-a apărut o piesă în trei acte (*Caii albi*) într-un volum colectiv selectat de Iosif Naghiu. Am publicat, nu de mult, un volum în care am inclus opt piese. (Cartea n-a stârnit niciun

ecou.) Un text (*Întoarcerea învingătorului*) a apărut în revista *România literară*. Două piese scurte le-am introdus ca Anexe în două volume din ciclul *Cei o sută*, iar alta în volumul *Problema*. După 1989, am mai scris o vreme teatru, dar de jucat nu mi s-a jucat nimic. De vreo douăzeci și cinci de ani nu am mai scris teatru.

5.

Nu. Nu din cauze ideologice n-am intrat în lumea teatrului, regizorii, care m-au tot amânat, punându-mi în față cenzura politică, nu m-au jucat nici după ce vechea cenzură a dispărut. Acum m-au barat cu cenzura economică. Încă o dată, problema este că pentru a fi jucat de teatre trebuie să faci parte și fizic dintr-un anumit grup. Pe care eu nu l-am găsit și nici el nu m-a găsit pe mine.

Matei VIȘNIEC

Poet, dramaturg, romancier, jurnalist (din 1990) la Radio France Internationale; n. 29 ianuarie 1956, la Rădăuți, jud. Suceava. Studii de filozofie și istorie la Universitatea din București (1976-1980); devine membru fondator al „Cenaclului de Luni” condus de Nicolae Manolescu, unde citește periodic poezie și teatru. A emigrat în Franța în 1987, după ce publicase, în România, poezie (debutul publicistic s-a produs în octombrie 1972, în revista *Luceafărul*, iar în volum, la Editura Albatros, în 1980, cu culegerea de poeme *La noapte va ninge*) și fragmente de teatru. Piese sale de teatru circulau în samizdat, între prieteni, în mediul teatral și literar. În timp ce se afla la Paris, piesa sa *Caii la fereastră* este interzisă, la Teatrul Nottara, cu o zi înainte de premieră; la începutul lui octombrie 1987, autorul cere azil politic în Franța. Cu aceeași piesă, *Caii la fereastră* (trad. în franceză), debutează pe o scenă profesionistă, în Franța, la Teatrul Les Celestins des Lyon, în regia lui Pascal Papini. Urmează un șir de spectacole, în teatre mai mari sau mai mici din întreaga lume (în aproximativ 40 de țări), și în cadrul diferitelor festivaluri; din 1992, este prezent, cu una sau mai multe piese, la fiecare ediție a Festivalului Internațional de teatru de la Avignon, dar și la Bienala de teatru de la Bonn, Festivalul de teatru de la Edinburgh, Festivalul FAJDR de la Teheran, iar, după 1990, la Festivalul internațional de teatru de la Sibiu, Festivalul național de teatru de la București etc. De altfel, după Revoluție, Matei Vișniec devine unul dintre autorii cei mai jucați în România, cu spectacole pe toate scenele naționale (București, Sibiu, Iași, Cluj, Craiova, Timișoara), precum și în alte orașe. Numeroase piese radiofonice sunt realizate de Teatrul Național Radiofonic. În octombrie 1996, Teatrul Național din Timișoara a organizat, la inițiativa lui Ioan Ieremia, un „Festival de autor – Matei Vișniec”; au fost prezentate 10 dintre piesele sale, create de 12 trupe (11 din România și una din

Să nu privești înapoi

Franța). Dramaturgia lui Vișniec se situează în descendența teatrului absurd, avându-i ca precursori pe Beckett, Ionesco, Kafka, la care se adaugă elemente textualiste preluate din postmodernism. Temele predilecte ale teatrului său sunt: criza limbajului, angoasele omului modern, problema libertății, a războiului, visul, frica, așteptarea. Piese sale au fost traduse în peste 30 de limbi, iar în limba română au apărut începând cu 1990. A fost răsplătit cu numeroase premii literare și teatrale, în România și în Franța. Este membru al mai multor uniuni de creație: Uniunea Scriitorilor din România, UNITER, Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (Franța), Ecrivains Associés du Théâtre (Franța), Société des Gens de Lettres de France.

Stimate domnule Matei Vișniec, v-ați afirmat ca poet. De ce și cum ați ajuns la teatru?

Poezia m-a însoțit fără încetare în teatru, oarecum pe post de busolă metafizică. Nu pot concepe o piesă de teatru care să nu fie irigată și de poezie, de metaforă, de această forță pe care o are poezia de a crea ambiguitate dubitativă. Mie, cel puțin, poezia îmi amplifică spațiul de navigație dramatică, îmi colorează personajele din punct de vedere psihologic și îmi furnizează ceața de fundal, contrastul necesar pentru a decupa apoi, într-o magmă de incertitudini, personaje interesante (și eventual concrete).

Sunteți, totodată, un reputat jurnalist. În ce relație se află el cu autorul de texte dramatice?

E greu să fii scriitor și jurnalist în același timp. În ce mă privește, în orice caz, mie îmi este din ce în ce mai greu. Luate separat, ambele meserii sunt extraordinare. Când sunt exercitate împreună, ele încep să se bată cap în cap, se ciocnesc chiar cu o violență surprinzătoare. Literatura te trage oarecum în sus, spre înălțimi, spre tot ce e mai sublim în om. Jurnalismul, dimpotrivă, mai ales când e practicat zi cu zi, te izbește de pământ, de realitate, de actualitate. Literatura îți dă o speranță, te ajută să explorezi omul în zonele sale de puritate, de mister cosmic. Jurnalismul te obligă să descoperi mizeria realității, lipsa de speranță reală în viitor, faptul că oamenii comit la nesfârșit aceleași greșeli istorice și rămân mereu la fel de odioși.

Noi, jurnaliștii, lucrăm cam în aceleași condiții ca medicii de la Urgență, care au de-a face numai cu cazuri teribile, cu oameni între viață și moarte, cu sinucigași și accidentați, cu ființe rănite sau pradă acceselor de nebunie...

Adică, suntem în prima linie a ororii. În fiecare moment, noi suntem cei care relatăm despre noile răni ale planetei, despre ultimele lovituri pe care le-a încasat demnitatea umană, despre ultimele tentative de sinucidere ale umanității. Știrile pe care le difuzăm sunt în proporție de 90 la sută informații triste, despre mizeria umană, despre prăbușirea iluziilor și despre capacitatea de regenerare a răului, a cruzimii și a prostiei. Uneori, actualitatea mă sufocă și atunci încerc să ies din cercul ei vicios tratând aceleași subiecte în cheie literară. Așa am scris *Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia*, excedat de știrile care veneau din fosta Iugoslavie, unde războiul civil a provocat moartea a 100 000 de persoane, în timp ce violul devenise o strategie militară. Tot din aceleași surse (jurnalismul și delirul istoriei) s-a născut și piesa *Cuvântul progres spus de mama suna teribil de fals*. Este o piesă care vorbește despre doliul imposibil, despre doliul părinților care și-au pierdut copiii în război și care nu-și pot vărsa lacrimi pentru că nu au pe cine îngropa. Cum bine știți, războiul a însemnat și mii de dispăruți, mii de morți fără cadavru, sau mii de gropi comune, ceea ce înseamnă că identificarea cadavrelor este dificilă sau imposibilă. În piesa mea, personajul principal este o mamă care nu-și dorește altceva decât ca fiul ei mort să aibă un mormânt decent. Ceea ce a devenit un lux, în contextul multor conflicte, cum a fost cel din fosta Iugoslavie. Culmea este că scrierea acestei piese mi-a fost sugerată de o poveste întâmplată în Cecenia: o mamă căreia i-a fost ucis fiul a primit o scrisoare prin care ucigașii cereau 2000 de dolari pentru a-i trimite cadavrul. Este limpede că, în materie de oroare, realitatea întrece ficțiunea.

Literatura înseamnă și poezie, foame de nuanțe, încoronare a omului ca o reușită a vieții, poate a întregului univers. Jurnalismul vine să-ți pună zilnic în față acel buletin de știri, care nu este altceva decât o listă de orori – ultima listă de orori comise de om pe planetă. Explorat de scriitor, omul este o ființă cu potențialități infinite. Prezentat de jurnalist, omul rămâne veșnic aceeași brută incapabilă să renunțe la violență și la satisfacerea poftelor sale imediate.

Cele două meserii sunt, în același timp, fascinante și necesare, dar atunci când se reunesc în aceeași ființă, ele încep oarecum să nu mai aibă încredere una în alta. Scriitorul începe să nu mai aibă încredere în om, pentru că imaginea despre om prezentată de jurnalist este catastrofală. Iar jurnalistul începe să nu mai aibă încredere în scriitor, pentru că tot ceea ce imaginează acesta în jurul omului este contrazis de realitate.

Imaginea omului, așa cum emană ea din literatura universală, este una, în general, eroică: omul sfidează zeii, se luptă pentru o idee, rezistă împotriva curentului, visează la perfecțiune, crede în progres și în sensul sacrificiului... Chiar și cei mai pesimiști autori, în ciuda faptului că descriu omul ca pe un veșnic prizonier al societății sau al istoriei, întrețin, totuși, o lumină care răzbate tocmai din capacitatea scriitorului de a denunța dilemele existențiale ale ființei umane. Imaginea omului, așa cum emană din demersul jurnalistic, este una total regresivă și conține lista flagelurilor care afectează astăzi planeta: conflicte interminabile, războaie civile, epurări etnice, masacre, dictaturi sinistre, terorism, integrist, extremism, trafic de droguri, prostituție, turism sexual, industrie pornografică, mafii și rețele mafiote, imigrație clandestină, exploatarea copiilor, poluare și dezastru ecologic, foamete în emisfera sudică și societate de consum delirantă în emisfera nordică etc. etc. etc... Dacă într-o bună zi niște extratereștri ar veni și ar încerca să înțeleagă omul folosind ca materie numai literatura scrisă timp de trei mii de ani, demersul lor ar fi infinit, ca și plăcerea de a descoperi milioanele de straturi ale psihologiei umane. Dacă aceiași extratereștri ar folosi ca materie numai ce s-a scris în ziare și numai informațiile de tip jurnalistic, ei ar avea imediat impresia că omul și istoria sa sunt un caz clinic, un fel de înfundătură în vasta aventură a vieții.

Când sunt față în față, *jurnalisticul* și *scriitorul* își mai reproșează ceva: și anume că se îmbată cu apă rece și se lasă manipulați, în demersul lor. Și ce dacă ai reușit, în scrierile tale, să surprinzi contradicțiile insuportabile ale omului – îl întreabă *jurnalisticul* pe *scriitor* – omul nu devine în nici un caz mai bun, literatura nu dăruiește nici o dictatură și nu rezolvă nici un conflict. Și ce dacă ai reușit, prin informațiile tale, să demaști prostia, răul și cruzimea – îl întreabă *scriitorul* pe *jurnalistic* – nimeni nu ține cont de adevărurile tale, nici un om politic nu își părăsește locul cuprins de remușcări, nici un judecător nu începe să ancheteze imediat pe marginea celor demascate de tine. Învinși, dezabuzăți, descurajați, cei doi, *scriitorul* și *jurnalisticul*, stau câteodată la aceeași masă, cu un singur pahar de bere în față, și privesc în gol. Cineva își bate joc de noi, spun ei. Știu cine își bate joc de mine, spune *scriitorul*, de mine își bate joc omul, omul în general, omul care scapă mereu oricărei definiții, omul care are prea multe contradicții și ambiguități pentru a accepta un portret definitiv. Dacă o mașină ar avea tot atâtea contradicții câte are ființa umană, n-ar fi în nici un caz capabilă să funcționeze, ar începe să scoată fum, să-și scuipe articulațiile și ar

termina prin a exploda. Și eu știu cine își bate joc de mine, spune jurnalistul. De mine își bate joc omul politic, omul politic în general, cel care mă manipulează cu tot cu informația mea. Nu am dovezi, dar știu că, în fiecare seară, toți oamenii politici din lume se întâlnesc și fac bilanțul zilei: am reușit, se întreabă ei, să-i facem și astăzi pe ziaristi să scrie numai despre noi, să-i facem pe oameni să se gândească numai la noi și să ne ofere tot timpul lor, să-și umple creierul cu imaginea noastră, cu discursurile noastre, cu disputele noastre și chiar cu cancanurile legate de viața noastră? Iar răspunsul este, de fiecare dată, DA. Acest tip de dialog între scriitor și jurnalist este urmat, în general, de un lung moment de tăcere. După care scriitorul îi spune jurnalistului: ai grijă, vezi că începi să cazi în ficțiune...

Cum scrieți teatru?

Pe la 17 ani, am început să scriu piese într-un act... Și am continuat, în ritmul de două sau trei piese pe an, scurte, lungi sau modulare. Pe unele nu le-am considerat reușite și au rămas în sertarul meu plin de încercări, de crochiuri literare, de fișe, de materii prime pentru alte exerciții în câmpul ficțiunii.

La unele piese am lucrat mult timp, le-am scris și rescris de mai multe ori. Așa s-a întâmplat cu *Trei nopți cu Madox*, o piesă pe care am scris-o „în crochiu” prin 1985, la București, și i-am dat forma definitivă peste zece ani, la Paris. *Angajare de clown* este o piesă pe care am scris-o în 1986, înainte de a pleca din România, și am rescris-o la Londra, reșlefuiind-o doar puțin.

Unele piese mi-au ieșit însă dintr-o suflare, ca dintr-un fel de revelație. Așa s-a întâmplat cu *Bine mamă, da' ăștia povestesc în actu' doi ce se-'ntîmplă-n actu' întâi*. În cei aproape 50 de ani de când scriu teatru, am mai fost motivat, în abordarea unor subiecte, de diverse „întâlniri cu hazardul”. Mai des decât m-aș fi așteptat, scrierea unor piese mi-a fost declanșată de o imagine, de o frază, de un fapt divers, de o știre citită în presă, de o întâlnire cu un artist sau de o comandă de text propusă de o companie de teatru. A scrie literatură este un act misterios și motivațiile acestui act pot fi uneori legate de întâmplare...

Una dintre piesele mele născute dintr-un fapt divers este *Buzunarul cu pâine*, o piesă jucată destul de des, una dintre cele mai memorabile montări fiind realizată prin 2010 [2008], la Teatrul Metropolis de la București, cu Oana Pellea

și Sandu Mihai Gruia în distribuție. Această piesă nu s-ar fi născut dacă, în 1984, absolut din întâmplare, nu m-ar fi marcat o imagine uluitoare, aceea a unui câine viu lătrând dintr-o fântână părăsită. Eram, pe vremea aceea, profesor într-un sat din apropierea Bucureștiului, se numește Dorobanțu-Plătărești. Făceam o navetă obositoare, cu patru mijloace de transport. Plecam pe la ora cinci și jumătate dimineața din cartierul Drumul Taberei cu autobuzul 368, luam apoi metroul de la Stația Eroilor până la gara 23 August, continuam apoi cu trenul până la localitatea Plătărești, de unde mai aveam patru kilometri până la școală, patru kilometri pe care îi parcurgeam cu bicicleta. Toți colegii mei aveau câte o bicicletă, și toți și le țineau într-o magazie, lângă gară. Acest ritual se derula deci zi de zi. Străbăteam cu bicicleta o câmpie neprimitoare și treceam zi de zi pe lângă o fântână părăsită căreia nu-i acordam, de fapt, nici o atenție. Până când... într-o bună dimineață, trecând ca de obicei grăbit pe lângă fântână, am auzit un câine lătrând din interior. M-am oprit și am privit în adâncul ei. Fântâna nu era adâncă, vreo doi metri și ceva. Un câine fusese aruncat într-adevăr în ea, mic și alb, dar părea uriaș în această fântână care îi amplifică lătratul. Am rămas stupefiat în fața acestei imagini, mai ales că nu puteam să fac, pentru moment, nimic. Nu puteam coborî în fântână și nu ajungeam până la câine, dacă m-aș fi aplecat... M-am simțit brusc umilit și neputincios. Dar, mai ales, am avut revelația unei metafore oferite de respectiva întâmplare: de fapt, mi-am spus imediat, *eu sunt câinele*. În România anului 1984, în acei ani când toată țara suferea din cauza delirului ceaușist, noi toți eram în postura câinelui cerând ajutor din fântâna părăsită...

Trec peste detaliile zilei și ale modului în care animalul a fost, până la urmă, salvat. Seara, întors de la școală, m-am așezat în fața mașinii de scris și am scris dintr-o suflare piesa *Buzunarul cu pâine*. Am imaginat povestea a doi indivizi, *Omul cu pălărie* și *Omul cu baston*, discutând la nesfârșit în jurul unei fântâni părăsite din interiorul căreia latră un câine. Cei doi nu pot face nimic pentru a salva bietul patruped, dar aceasta nu-i împiedică să-și dea mereu cu părerea în legătură cu eventualele posibilități de acțiune. Cum, din când în când, câinele tace, cei doi mai aruncă și câte o pietricică în fântână, ca să vadă dacă animalul este încă viu. Și tot așa, din când în când, îi mai aruncă animalului câte o bucățică de pâine, în așteptarea unei soluții pentru punerea sa în libertate...

În timp ce scriam piesa eram într-o stare de febrilitate și de excitare. Replicile se așterneau singure pe hârtie, aveam impresia chiar că textul se scria singur.

Imaginea inițială era atât de puternică, avea atâta energie dramatică și atâta potențial de dezvoltare, încât se transforma, sub ochii mei, în edificiu dramatic, se deplia, se desfășura, creștea... Eu nu eram decât un mesager, având misiunea de a apăsa cu degetele pe claviatura mașinii de scris. În timp ce scriam și metafora neputinței se adâncea, prin dialogul absurd dintre cele două personaje, mă gândeam, totuși, că piesa avea nevoie și de un final, că pălăvrăgeala nu putea merge la nesfârșit...

Ciudat era însă faptul că acest text, care se construia aproape singur în fața mea, avea în el și o anumită coerență la nivelul *construcției*, altfel spus o bună curbă dramatică. Personajele, după ce trec în revistă toate scenariile posibile de salvare a câinelui și ajung la concluzia că nu pot fi puse în practică, decid, până la urmă, să-și petreacă noaptea acolo, lângă câine, lângă fântână, din solidaritate pentru victimă... Scriind acea scenă, îmi spuneam însă: „Și totuși, nu e destul, îmi mai trebuie ceva pentru final, îmi trebuie un etaj metafizic pentru această piesă...”. Și, în timp ce îmi spuneam acest lucru și-i puneam pe cei doi să discute despre liniștea acelei nopți și despre stele, finalul, adevăratul final al piesei, acel etaj metafizic pe care îl așteptam, s-a impus parcă de la sine: de undeva din înaltul necunoscut al nopții și al cerului, peste cei doi au început să cadă bucăți de pâine... Iar ultimele replici sunt: „Dumnezeule, ce se întâmplă cu noi? // Nimic. Cineva ne rupe bucăți de pâine.”

Nu am tabieturi atunci când scriu. Până pe la vârsta de 35 sau 36 de ani începeam, totuși, fiecare „ședință de lucru” cu o țigară și o cafea. Dar n-am abuzat niciodată de ele și nici nu mi-au lipsit mai târziu, când m-am lăsat de fumat, prin 1996, și am redus cafelele la una pe zi. Am ajuns să scriu cu plăcere în orice moment al zilei, pentru că nu-mi permit, din lipsă de timp, luxul să mă leg de anumite cicluri solare sau cosmice. Scriu în orice moment al zilei, al săptămânii și al anului, deși prima jumătate a anului nu seamănă niciodată cu a doua jumătate. Când reușesc să scriu o piesă bună până pe data de întâi iulie, a doua jumătate a anului devine un fel de premiu pentru efortul depus, mă simt mai liniștit, mi se pare că anul a fost câștigat deja, că, în următoarele luni, pot să-mi acord mai mult timp pentru lecturi și călătorii...

Am scris teatru într-un ritm constant, o piesă sau două pe an, iar pe alături altele scurte... Cu anii, s-au adunat, iar unii ar putea să mă considere un autor prolix. O strategie pentru a mă motiva: am tot timpul mai multe piese în

șantier, pentru că nu se știe niciodată care dintre ele devine o urgență. Îmi place să mă compar, ca tip de disciplină, cu țăranul român care se scoală devreme în fiecare zi ca să-și lucreze pământul sau să-și hrănească animale. Și eu lucrez în special dimineața pe terenul minat al cuvintelor și îmi hrănesc cu diverse note disparate fantasmеle ficționale.

Scriu pe mici carnete chiar și în metrou, în tren sau în avion... Notez impresii, idei, frânturi de viață, fraze auzite într-o cafenea. Aceste rânduri notate uneori în fugă, aceste mici schițe sau fraze fără cap și coadă, stau apoi cuminți în „banca mea de date”. Ele rămân acolo și dospesc timp de un an, doi, trei... Orice fragment de text lăsat în suspensie germinează, tinde să-și caute un loc într-un ansamblu. Când am revelația unui subiect incitant, a unei situații dramatice importante pe care trebuie neapărat să o dezvolt, atunci micile texte-fărâme, materia colectată și risipită prin carnete, îmi lansează semnale... Fragmentele, frazele disparate, notațiile fulgurante simt că pot face parte dintr-un ansamblu, că pot constitui un întreg, că pot participa la construirea unei arhitecturi. Toate aceste rânduri se pun atunci în mișcare, ies din memoria mea și din zecile mele de carnete și se târăsc pe furiș spre noul edificiu, se lipesc de el...

Pentru mine, o zi câștigată este o zi în care am putut scrie măcar o oră. Încerc deci să delirez în numele literaturii câte puțin în fiecare zi, uneori chiar și în metroul care mă duce spre Radio France Internationale, unde mă așteaptă alt delir, altă întâlnire cu cuvintele... Literatura și actualitatea se întâlnesc aproape zilnic în ființa mea, și una și alta îmi cer să le dau cuvinte. Diferența este că toate cuvintele pe care le scriu pentru doamna Literatură au șansa de a trăi mulți ani la rând, în timp ce toate cuvintele pe care le scriu pentru doamna Actualitate mor după 24 de ore.

Sunt și un mare colecționar de fapte diverse (în așteptarea revelației literare, bineînțeles)... Pentru că o mare idee de piesă de teatru nu se naște cu ușurință. Imediat ce „simt” forța unei situații dramatice sau a unui conflict (pentru că o piesă trebuie să fie un conflict și o devenire, adică devenirea unor personaje), piesa se scrie apoi singură, dar și cu ajutorul materiei pe care o am deja în banca mea de date.

Îmi dau seama uneori că eu sunt, ca dramaturg, și spectatorul *scrierii* pieselor mele. Mă minunez, de fapt, scriind, de cât mister poate exista în acest act al

scrierii care este în același timp muncă și revelație, motivație și căutare. Iar multe lucruri rămân inexplicabile în acest context, iraționale, sau țin de legi care nu pot fi cântărite, nici de teoria literară, nici de critica literară. Conceptele diverselor discipline filologice nu pot capta, de exemplu, modul de funcționare al *busolei literare* pe care cred că mai toți artiștii o au în ei înșiși. Personal, ori de câte ori scriu o piesă, îmi dau seama că este bună numai când, în adâncul meu, începe să se agite acul *busolei*. Nu știu prea bine unde este localizată această *busolă*, în stomac, în creier, în inimă... Dar o simt că începe să se agite de fiecare dată când o piesă este bună, când ating un anumit nivel de emoție și de coerență. Iar dacă acest nivel de construcție, de împlinire, nu este atins, nu e nimic de făcut: indiferent de câte ori reiau textul, indiferent de cât muncesc, *busola* rămâne tăcută. Acul extrem de sensibil, dar, în primul rând, extrem de onest al *busolei* mele interioare nu arată nordul decât în caz de reușită totală. Și atunci pot să exclam: *am terminat piesa*, și un frison irațional mă străbate pentru că simt cum am scos din neant o felie de frumusețe, am participat cu forțele mele la consolidarea frumuseții și a armoniei în univers.

Mi s-a întâmplat, cum spuneam, să încep piese și să le termin foarte repede, să scriu deci aproape într-o stare de revelație, ca și cum mi s-ar dictat totul. Mi s-a întâmplat însă să încep câte o piesă și să o pot continua doar peste câțiva ani. Într-un fel, îmi spun, *textul este viu*, el are logica sa internă, liniile sale de forță. Nu poți strivi un text viu obligându-l să crească mai repede decât prevăd energiile sale interioare. Nu are niciodată rost să brutalizezi un text viu care crește în fața ta, prin tine. Dimpotrivă, trebuie să-l asculți, să vezi ce are el de spus. Mi s-a întâmplat de mai multe ori ca, în anumite piese, în timp ce le scriam, unele personaje secundare să devină, treptat, personaje principale. Aș spune că, uneori, asist la un fel de luptă interioară între personaje: unele încep să-mi spună: „Noi putem da mai mult, vrem mai mult spațiu, avem mult mai multe lucruri de spus, acordă-ne mai multă atenție”. Așa se face că, uneori, un personaj secundar începe să fie din ce în ce mai activ, să se agite, să dea din mâini, să ceară *spațiu*, să vrea să mai intre o dată în acțiune și apoi încă o dată... pentru a deveni treptat personaj principal. Și aceasta în timp ce unele personaje principale, sau pe care le consideram eu capabile de a fi principale, se osifică treptat, rămân modeste, mai puțin interesante până la urmă. Cum să numești aceste conflicte interne din creșterea unui text decât *viață*?

Să nu privești înapoi

Cum vă raportați, ca scriitor și dramaturg (român), la propria generație literară, în care ați fost considerat adesea drept un „optzecist atipic”? Dar la scriitorii din generația 60, care au practicat și dramaturgia?

M-am format în aerul rarefiat al literaturii generației șaizeciste. Am avut șansa, fiind student la București, să devin, în 1986, membru fondator al Cenaclului de luni. Aici mi-am citit piesele (în ritmul de două ori pe an). Am frecventat însă și alte cenacluri, precum cele conduse de Constanța Buzea, de Ovid. S. Crohmălniceanu sau de Florin Mugur, ori cel de dramaturgie, al Uniunii Scriitorilor, condus, la acea oră, de Paul Everac. M-am împrietenit cu câțiva dramaturgi din generația mai vârstnică, în special cu Iosif Naghiu. În mod ciudat, generația 80, din care făceam parte, era mai puțin interesată de teatru ca gen literar; ea a excelat în poezie, proză, eseu, critică.

Am avut, în acei ani, prietenii puternice cu unii poeți ai Cenaclului de luni. I-am stimat pe toți, iar unii mi-au fost mai apropiați decât alții, cum se întâmplă în viață. Ce mi se pare interesant acum este sentimentul comun pe care îl aveam, la acea oră, noi, toți optzeciștii, legat de importanța luptei noastre estetice. Era important să construim o alternativă, chiar sub formă metaforică, la gândirea oficială, la discursul puterii, la ideologia marxistă... Era important să dinamităm, prin ironie, toată constipația mentală și ideologică a regimului, tot imobilismul său istoric și tot delirul său comportamental. Fiecare victorie stilistică la nivelul poeziei, fiecare „găselniță”, fiecare invenție, fiecare act de curaj, la nivelul explorării limbajului poetic, erau tot atâtea forme de dinamitare a prostiei și a obtuzității oficiale, precum și a ceremoniilor patriotarde care ne otrăveau viața.

Cum vă situați față de categoria/formula/direcția „teatrului absurdului”, în care multe dintre piesele dvs. au fost adesea integrate, atât de către critici români, cât și străini?

Am declarat, într-un interviu din 2002 („Rădăcinile mele sunt în România, iar aripile în Franța”, *Lumea Magazin*, 2002, nr. 2): „Teatrul meu a străbătut mai multe etape. În perioada în care am început să scriu teatru, am fost foarte marcat de Ionesco, de Beckett, și m-a prins această formulă de teatru al absurdului. Nu trebuie uitat că, în România, la ora aceea, absurdul era, de fapt, realitatea... Pentru mine, absurdul nu a fost chiar absurdul estetic al lui Ionesco și Beckett, a fost mai mult un absurd marcat de grotesc”.

Unii critici m-au plasat în categoria absurdului, pentru a mă plimba apoi și prin alte categorii, de la oniric la grotesc, și de la fantastic la realism magic... Alții au considerat că teatrul meu este un amestec de poezie și de suprarealism, iar ultimele mele piese au fost considerate, fie istorice, fie realiste sută la sută, dar ținând de un realism chirurgical (și probabil că lista nu se va opri aici).

Pentru Ionescu și Beckett simt o mare dragoste. Ei m-au scos din monotonia literaturii clasice și realiste, când aveam vreo 14 sau 15 ani. Ei m-au ajutat, de asemenea, să înțeleg un lucru fundamental: și anume că literatura poate explica mai bine omul și contradicțiile sale decât filozofia, sociologia, psihologia, pedagogia și toate celelalte științe care țin de om. Pe Beckett l-am citit prima dată când a apărut *Așteptându-l pe Godot*, în excelenta revistă *Secolul XX*, pe care o conducea, la acea epocă, Dan Hăulică. Iar cel care mi-a pus în mână atunci acel număr din *Secolul XX* a fost un profesor de română din Rădăuți, el însuși scriitor, Ion Filipciuc. Citind aceste texte, m-am simțit atras de această „familie” de scriitori. După cum m-am simțit atras de Kafka, de Edgar Allan Poe, de Dostoievski, de Oscar Wilde, de Urmuz sau de Hemingway... Teatrul absurdului era însă, pentru mine, o formă de luciditate și de lectură realistă a lumii, întrucât *absurdă* mi se părea mai degrabă realitatea istorică în care mă plonjase destinul.

Iată motivul pentru care am scris, la început, piese în cheie absurdă, dar am fost atras și de alte „chei” (onirice, fantastice, grotești...). Iubeam, de fapt, tot ce putea să-mi ofere literatura, cu excepția realismului socialist impus de regim. Aproape toate piesele mele erau deci scrise într-o cheie provocatoare pentru acea oră.

Mai târziu, am scris însă și piese în cheie realistă, drame istorice, drame inspirate din spațiul jurnalismului... De exemplu, am scris *Angajare de clovn* (povestea a trei clovni bătrâni care caută de lucru) într-un moment când eram obosit de alegorii și de limbaje codate, voiam, într-un fel, să scriu o piesă realistă, umană, *adevărată*. Îmi doream, oarecum, prin trecerea la realism, să scap de teribila manipulare în care mă simțeam prins. Pentru că, scriind mereu cu gândul de a demasca ceva, îmi simțeam literatura alterată. Aveam și o slăbiciune pentru clovni, de fapt, o veritabilă pasiune, încă din copilărie, când eram fascinat de venirea circului, o dată pe an, la Rădăuți. În anii liceului, m-a marcat profund un film al lui Fellini intitulat *Clovonii*, o poveste extrem de emoționantă cu o echipă de filmare plecată pe urmele unor clovni bătrâni

deveniți niște veritabile epave umane în diferite orașele din Italia. Din toate aceste motive și din altele, am scris *Angajare de clown* ca pe un omagiu adus artistului marginalizat, indezirabil, pus pe tușă de o societate mult prea grăbită și chiar deranjată de privirea critică a clovnului sau de râsul său necruțător.

Pentru mine, clovnul este un personaj care râde plângând și plânge râzând, urmașul bufonilor din Evul Mediu – singurii având dreptul sacru de a-și bate joc de rege, de nobili și de prelați. Văd în clovn și în personajul nebunului care spune adevărul, măscăriciul capabil să pună în fața lumii o oglindă nu întotdeauna ușor de acceptat. Și, întrucât clovnii se ciondrănesc tot timpul, ei mai sunt și niște ecouri târzii ale gladiatorilor... În definitiv, nu ne transformă viața pe toți, uneori, în clovni debili, obligându-ne să jucăm marea comedie socială?

Consider *Angajare de clown* o piesă absolut realistă, o piesă despre cruzimea vieții de zi cu zi, dar, mai ales, despre cruzimea încrustată în sufletul a trei artiști făcând eforturi pentru a supraviețui. Între timp, *Angajare de clown* s-a jucat în aproape 20 de țări. O confirmare că demersul meu de a mă elibera din punct de vedere literar de povara de a fi un „rezistent” fusese legitimă și dăduse roade. Piesa m-a însoțit, în peregrinarea mea de exilat, de la est la vest, când am trecut de la o lume la alta, de la limba română la limba franceză, în căutarea unei noi identități. Am scris-o în 1986, în România, am rescris-o la Londra, în 1988 (lucram pe atunci la BBC), am tradus-o imediat în franceză sperând să dau lovitura cu ea în spațiul francofon... În acest moment, pot spune că *Angajare de clown* este una dintre piesele mele cele mai jucate în Europa și nu numai... Ea a traversat cu bine trei decenii și foarte multe frontiere. Am avut șansa de a vedea personal montări cu această piesă în România, Moldova, Franța, Germania, Statele Unite, Portugalia, Italia, Turcia... Altele, pe care nu le-am văzut, au avut loc în Polonia, Rusia, Georgia, Finlanda, Danemarca, Austria, Spania, Argentina, Peru, Brazilia... Această piesă mi-a adus enorm de multe prietenii, revelații, proiecte, călătorii, cronici bune, comparații cu Beckett...

De asemenea, *Frumoasa călătorie a urșilor panda povestită de un saxofonist care avea o iubită la Frankfurt* este o piesă oarecum atipică în panoplia mea de dramaturg. Tema iubirii, a inițierii prin dragoste, nu mi se păruse o „urgență”, pe când scriam în România. Ceea ce mi se părea atunci ca fiind o misiune nobilă pentru mine, ca scriitor, era demascarea monstruoșității sistemului totalitar. Mi-au

trebuit deci ani mulți de reflecție și de muncă pentru a recupera genul realist și unele teme care nu mi se păreau importante. *Călătoria urșilor panda* este, de fapt, o piesă filozofico-lirică invadată de fantastic, situată foarte departe de orice tentă absurdă.

Am început să scriu *Povestea urșilor panda* la Londra, unde, între august 1988 și octombrie 1989, am lucrat ca ziarist la Secția Română de la BBC. Bineînțeles că, în paralel, vedeam enorm de mult teatru și îmi puneam noi probleme... Trebuia oare să mă adaptez peisajului teatral anglo-saxon și să scriu piese... realiste? În orice caz, am încercat. Așa s-a născut prima scenă din *Urșii panda...*, realistă aproape în sensul teatrului de boulevard. Îmi plăcea ideea unei povești de dragoste cu un început aproape banal prin aspectul fantasmatic masculin: un bărbat se trezește într-o bună dimineață cu o femeie frumoasă și necunoscută în patul său. Numai că, după scrierea primei scene (în limba română), mașina inspirației s-a blocat. Situația dramatică mi se părea interesantă, dar toate încercările mele de a o dezvolta în registru realist nu duceau la nimic.

Așa se face că am lăsat această primă scenă să se „odihnească” vreo patru ani. Între timp, m-am instalat în Franța, unde dimensiunea latină a vieții culturale mi se părea mai aproape de gusturile mele. Mă apucasem să învăț franceza ca un școlar și, prin 1992, am fost în stare să scriu prima mea piesă în franceză. Se întâmpla ceva miraculos cu teatrul meu, în acea perioadă. Limba franceză îmi impunea un exercițiu stilistic teribil: eram oarecum obligat să spun cât mai mult cu mijloace cât mai reduse. Faptul că nu stăpâneam destul de bine limba franceză mă obliga să recurg la stilul condensat: replici scurte, fraze aerate, accentul pe valoarea intrinsecă a cuvântului... În schimb, puneam accentul, mai mult decât de obicei, pe construcția dramatică, pe forța situației dramatice, pe emoția emanată din situație și imagini. Așa am scris, prin 1994, și *Urșii panda...* Obsesiile legate de misiunea literară, de adaptarea la peisajul literar occidental, de realism sau anti-realism dispăruseră total. Duceam doar o luptă cu limba franceză și cu dorința de a scrie un teatru care să-mi placă în primul rând mie.

Piesa *Despre sexul femeii – câmp de luptă în războiul din Bosnia* a însemnat o altă etapă, ea nu are nimic de-a face nici cu oniricul, nici cu absurdul. Este o piesă scrisă în urma experienței mele de ziarist, ca și altele, de altfel. Cu trecerea

Să nu privești înapoi

timpului, paleta mea s-a diversificat destul de mult. În orice caz, încerc, pe cât pot, să nu mă repet la nivel stilistic în piesele mele, întrucât detest confortul manierist. Atunci când scrii, farmecul scriiturii constă tocmai în căutare, să cauți și să **te** cauți. Cel mai greu lucru, ca scriitor, este să devii tu însuși.

Cum ați descrie relația dvs. cu cenzura totalitară din România?

Am scris poezie ca un nebun. Pentru mine, pentru alții, pentru a explora libertatea pe care mi-o dădeau cuvintele, pentru a demola sistemul totalitar... Sigur, până la urmă, nu poezia a dărâmat comunismul, dar ea ne-a permis, într-o mare măsură, să nu ne sufocăm psihic, estetic, intelectual. Forța metaforei a fost mai puternică decât forța cenzurii, acest lucru mi se pare evident.

Cât despre teatru, l-am considerat o formă de interpelare a puterii. Când trăiam în România, înainte de căderea comunismului, am avut întotdeauna sentimental că puterea se temea mai mult de teatru decât de alte forme de creație artistică: film, literatură, pictură, muzică... (Am abordat în mai multe piese tema legată de *forța* teatrului. De exemplu, într-o manieră grotescă, în piesa *Richard al III-lea se interzice, sau Scene din viața lui Meyerhold.*) În definitiv, era și normal, întrucât teatrul, ca *artă vie*, poate căpăta foarte repede caracterul unei dezbateri publice. De fapt, la teatru, niște oameni vii (actorii) se adresează, cu îndoilele și dilemele unui conflict dramatic, altor oameni vii (spectatorii). Emoția creată în cursul unui astfel de dialog riscă să incite mai repede la revoltă decât lectura unei cărți de poezie sau a unui roman. Cărțile, fie ele oricât de incendiare, sunt citite de oameni în singurătatea lor, fiecare în fotoliul său sau în casa sa. Teatrul însă se adresează mulțimilor, iar mulțimile pot deveni primejdioase pentru putere: *emoția colectivă* este o scânteie și poate produce explozie, revoltă. De fapt, într-un context totalitar, pe o scenă de teatru, chiar și momentele de tăcere pot fi periculoase sau denunțatoare...

Să nu uităm însă că sistemul comunist, înainte de 1989, nu a fost niciodată monolitic. El era format din mii de oameni iar mulți jucau un joc dublu și îl sabotau astfel din interior. Generația mea a publicat poeme nonconformiste, ironice, demolatoare pentru regim, chiar și într-o revistă purtând titlul ingrat de *Convingeri comuniste*. Iar în ultima sa fază, regimul era pe cât de agresiv, pe atât de fragil...

Regizorul este, la rândul lui, o figură de autoritate. Cum colaborați cu el?

Mi s-a întâmplat de multe ori să-mi văd piese prost montate. Dar eu nu fac niciodată „scandal”. Niciodată nu mă exprim imediat după spectacol, când actorii sunt încă sub imperiul emoției, transpirați și obosiți, și când vor, mai degrabă, să audă un cuvânt de apreciere. Sunt situații când, uneori, regizorii îmi descifrează piesele plecând în... contrasens. Văd de la bun început că acel regizor n-a înțeles foarte bine textul meu și că a vrut să fie el mai „subtil” decât autorul.

Pot spune acum că am trăit toate situațiile posibile. Nu mă sperii niciodată când un regizor mă anunță că vrea să taie „puțin” din piesa mea. Am avut spectacole extraordinare cu piese în care regizorul a mai „tăiat”, și am avut spectacole proaste cu piese de-ale mele în care regizorul n-a tăiat, respectând până și virgulele. Raportul cu regia și cu spectacolul este mult mai subtil decât târguiala în jurul unor replici sau a unor pasaje. Întrucât eu nu am fost niciodată nici regizor și nici actor, le „acord” o libertate totală tuturor regizorilor interesați de piesele mele. Pentru mine, regizorul este un artist-partener (egalul meu) și trebuie să-și asume responsabilitatea estetică și morală față de textul semnat de mine. Dacă el „simte” textul, îl respectă și merge în același sens cu mine, atunci e perfect! Dacă nu merge, degeaba îl biciuiesc și-l scutur eu ca autor, înseamnă că oricum nu eram făcuți să ne întâlnim. Când se adună, cu anii, multe spectacole în viața unui dramaturg, pierderile și ratările devin oarecum insignifiante, în sensul că ele formează doar un procent mic dintr-o masă de experiențe interesante, fiecare în felul ei.

În Franța, am scris deseori piese „la comandă”. Uneori, vin la mine regizori sau actori care mi-au văzut sau mi-au citit piesele și-mi spun că ar dori să lucreze cu mine, îmi cer să le scriu un text nou. Uneori mă las incitat și scriu pentru respectivele companii sau regizori, alteori, când nu-mi place maniera în care lucrează ele (sau ei) și când nu am o legătură estetică solidă cu universul lor, îi refuz. Totul depinde de contactul uman, dacă sunt sau nu stimulat, de inspirația de moment și dacă mi se acordă sau nu o mare libertate. Când mi se cere, de exemplu, în termeni extrem de preciși, o piesă despre SIDA, cu trei

personaje, cu obligativitatea ca două dintre ele să fie femei, și cu o limită de timp constrângătoare (să nu dureze piesa mai mult de o oră și zece minute), refuz... Nu-mi plac constrângerile când sunt prea multe. Când mi se cere să scriu o piesă cu oricâte personaje vreau și despre ce vreau eu, doar pentru faptul că o companie dorește să lucreze neapărat cu mine, atunci lucrurile se schimbă. Am avut plăcerea să scriu piese interesante pentru că am fost incitat de oameni interesați.

Mi s-a întâmplat deseori, în Franța, să scriu piese având ca motivație o *comandă*. Nu eram obișnuit, în România, cu acest demers, și îmi spuneam că un autor scrie despre ce vrea, când vrea, în ce ritm vrea și cum vrea. Și totuși, motivația unei montări este enormă. La un moment dat, un regizor din Lyon, Philippe Clément, director de teatru în zona aglomerației lyoneze, mi-a cerut să-i scriu o piesă pentru... 7 femei și un bărbat. Insolită cerere! Omul preda și actorie într-o școală de teatru și avea un grup compus din șapte actrițe și un actor. Iar pentru sfârșitul anului de studii dorea să creeze un spectacol. Am jucat *jocul* și am scris atunci o piesă respectând perfect respectiva exigență: am imaginat tot o situație legată de dramele războiului, dar, de data aceasta, de primul război mondial; am imaginat o poveste cu șapte femei așteptând scrisori de pe front, scrisori aduse de un poștaș. Cele șapte femei primesc scrisori (unde unele rânduri sunt cenzurate de către autoritățile militare și se cer citite deci *printre rânduri*), dar și scriu scrisori, încercând să-și încurajeze soții, tații, frații sau fiii. În franceză, titlul piesei sună foarte frumos, *Personne n'a le droit de traîner sans armes sur un champ de bataille*. Ceea ce ar da, în românește: *Nimeni nu are dreptul să stea fără arme pe un câmp de bătălie*, dar nu sună la fel de muzical ca în limba lui Molière.

De la regizorul Philippe Clément am mai acceptat o provocare: el mi-a propus să scriu o piesă pornind de la... improvizații. Am acceptat experimentul și m-am instalat în teatrul său pentru o lună. Philippe își alesese 5 actori, trei bărbați și două femei. Timp de două săptămâni, i-am privit cum lucrează fără să scriu un rând. În fiecare zi, Philippe făcea cu ei ședințe de improvizație, altfel spus, le dădea o temă (de genul *gelozia*, sau *bănuiala*, sau *întâmplări în recreație*, sau *viața la birou*, sau *scene de bistrâu* etc.) Eu urmăream apoi, timp de ore și ore, ceea ce reușeau să creeze actorii la nivelul emoției corporale. Ei nu aveau voie să pronunțe cuvinte, cel mult unele onomatopee, dar erau stimulați, în căutările

lor în sala de repetiții, de diverse secvențe muzicale propuse de Philippe. Așa s-a născut deci un spectacol dar și o piesă, printr-un demers oarecum inversat în ce privește scrierea. Nu eu am imaginat personajele, actorii și le-au găsit, eu am scris doar cuvintele *potrivite*, susceptibile să acompanieze, să amplifice, să dea și mai multă *carne* unor situații dramatice. Din numeroasele propuneri *emoționale* propuse de actori, la nivelul expresiei corporale și al relațiilor dintre personajele, eu și Philippe am ales câteva situații și am creat o poveste: cinci ființe umane sunt urmărite, în evoluția vieții lor, în mai multe momente „existențiale”: școala, dragostea, biroul, bistroul...

Acest experiment mi-a dat o lecție specială: am învățat să adopt o atitudine de modestie, chiar de umilință, în fața actului de creație artistică. Am scris cuvintele pentru această piesă (intitulată *Partiturile frauduloase*) fără să-mi arog însă integral dreptul de a spune „totul a ieșit din capul meu”.

Drumurile care duc la un text de teatru pot fi, deci, extrem de diferite, de aventuroase. Spre deosebire de alte genuri literare, teatrul este, în mare măsură, și o aventură, o serie de întâlniri care te motivează. În România, scriam deja, înainte de 1987, gândindu-mă la marii actori care mă fascinau: Gheorghe Dinică, Mircea Diaconu, Alexandru Repan, Virgil Ogășanu, Ion Caramitru, Horațiu Mălăele, Valeria Seciu, Ioana Crăciunescu... Mai târziu, unii dintre ei chiar au jucat în piesele mele, spre marea mea satisfacție secretă.

Ce piese ați scris/publicat și care dintre ele vi s-a jucat în România până în 1987, când v-ați stabilit în Franța?

La ora la care plecam în Franța, în septembrie 1987, aveam 31 de ani, în jur de 700 de pagini de teatru scrise, nejucate și nepublicate. Dau această cifră întrucât, după căderea comunismului, le-am publicat la Cartea Românească, în două volume, intitulate *Păianjenul în rană* și *Groapa din tavan*. Unele erau piese scurte, precum *Păianjenul în rană* sau *Ultimul Godot*. Cele mai multe erau însă piese în două sau trei acte, precum *Angajare de clown*, sau *Spectatorul condamnat la moarte*, sau *Caii la fereastră*.

Aceste piese fac parte dintr-o perioadă pe care aș numi-o a uceniciei în meseria de dramaturg, a căutărilor și a febrilității. O perioadă de inițieri și de mari

descoperiri începută în 1976, odată cu sosirea mea la București, unde reușisem la Facultatea de Filozofie. Totul era nou și fascinant, cursurile cu profesori cărora și astăzi le apreciez competența și pasiunea, noile prietenii, multitudinea de cenacluri literare, spectacolele din teatrele bucureștene... Au fost anii când, la *Cenaclul de luni*, dar și în alte cenacluri, citeam deseori poezie, și încercam să public cât mai des și pe oriunde se putea, în presa națională, în presa studentască, în almanahuri. În paralel însă, scriam teatru, oarecum pe ascuns, fascinat de o anumită libertate pe care mi-o dădea în primul rând genul literar pe care îl numim *dramatic*.

Prima piesă de care am fost efectiv mulțumit este monologul *Sufleurul fricii* (1977). Nu-mi amintesc exact ziua sau luna când am terminat-o, nu aveam obiceiul să marchez întotdeauna, după cuvântul „sfârșit”, și data când textul devenea demn de a fi citit în public sau trimis unor actori și regizori. Îmi amintesc însă perfect că locuiam într-o cameră de subsol, de vreo șase metri pătrați, pe strada Galați, lângă Piața Rosetti. Eram poate în anul doi sau trei de facultate și începusem să fiu recunoscut ca poet. Când am citit piesa la *Cenaclul de luni*, am fost privit cu oarecare surprindere, dar textul a plăcut și am reușit chiar să-l public în revista *Arlechin* a Teatrului Național din Iași. Ulterior, textul a fost publicat și în revista *Viața Românească* (numărul din februarie 1983).

Ușa este a doua mea piesă de care am fost mulțumit și pe care am încercat să o „promovez”. O piesă cât se poate de ionesciană, dar și sartriană. Când am scris-o, eram însă marcat și de Kafka, și probabil că nuvela sa *Colonia penitenciară* a lucrat în subconștientul meu. *Ușa* a fost montată, în premieră absolută, abia după căderea comunismului, la Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani, în regia lui Ovidiu Lazăr (data premierei: 21 martie 1993).

Călătorul prin ploaie este o piesă pe care am terminat-o exact pe data de 24 ianuarie 1982. Manuscrisul original dactilografiat cu prețioasa mea mașină de scris Erika poartă această mențiune pe ultima pagină. Data mă ajută să-mi reconstitui acum acel moment. Aveam deja un volum de poeme publicat (*La noapte va ninge*, Editura Albatros) și mă luptam să-l public pe al doilea (*Orașul cu un singur locuitor*). Mă duceam aproape seară de seară la restaurantul Uniunii Scriitorilor și căutam cu febrilitate oameni având acces la mașini de fotocopiat ca să-i rog să-mi multiplice piesele (iar, de multe ori, plăteam pentru

acest serviciu). Credeam din ce în ce mai mult în destinul meu de dramaturg, deși continuam să scriu poezie cu o furie bine alimentată și de competiția stilistică în care ne aflam, noi, optzeciștii...

Manuscrisul piesei *Bine, mamă, da' ăștia povestesc în actu' doi ce se-ntîmplă-n actu'-ntîi* nu poartă nici o mențiune în privința datei. În această piesă, fără îndoială, răzvrătirea mea literară la acea oră a atins gradul cel mai incandescent. Cred că mi-am propus atunci să scriu o piesă de teatru cum nu se mai scrisese încă în limba română. Ea a început să circule imediat în mediul literar, datorită unor scriitori care îmi erau și prieteni: Ion Drăgănoiu, Ioana Crăciunescu, Virgil Mazilescu. Niște veritabile somități (filozoful Mihai Șora, criticul Alexandru Paleologu) mi-au citit-o și au răspândit „zvонul” că Matei Vișniec era un dramaturg formidabil, o voce. Actorul Alexandru Repan a încercat să o propună la Teatrul Nottara (unde era director Horia Lovinescu), iar Ion Caramitru și-a declarat și el, într-un interviu, încântarea de a fi citit această piesă. Și acest text a fost montat însă abia după căderea comunismului, iar primul spectacol a fost realizat de Nicolae Scarlat, la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț (data premierei: 18 mai 1990).

Artur Osînditul este o piesă datînd din 1985. Cu ea m-am „luptat” mult, în sensul că mi-a ieșit mult prea lungă și stufoasă. Îmi amintesc cât de mult am suferit când am început să o „tai”, ca să o reduc de la 120 de pagini la măcar 80... A fost un exercițiu important, dar am învățat câte ceva din el, și anume că o operă dramatică are nevoie de o anumită suplețe, de un anumit ritm, și că un veritabil dramaturg trebuie să se gîndească și la cei care vor transpune piesa pe scenă. Or, regizorului și actorilor trebuie să le lași, chiar din text, spații de respirație, momente de tăcere, pauze pentru gest și improvizație...

Cum, în 1983, eram deja membru al Uniunii Scriitorilor, am propus această piesă Secțiunii de dramaturgie (condusă, la acea oră, de dramaturgul Paul Everac), care a organizat o lectură publică, la Teatrul Giulești. Actorii au fost formidabili și au citit cu o poftă nebună: Ion Anghel, George Bănică, Radu Panamarenco, Gelu Nițu, Mircea Constantinescu, sub bagheta regizorală a Getei Vlad. Toate aceste detalii figurează într-o cronică apărută în revista

Teatrul, semnată de Mircea Rareș.⁹ Nu am uitat niciodată cum, unul dintre actori, după terminarea lecturii, m-a întrebat în șoaptă: „Cum ați avut curajul să scrieți o asemenea piesă?”. Ceea ce m-a flatat enorm, pentru că, de fapt, chiar voiam acest lucru, să scriu piese subversive, dar și mai mult doream ca ele să fie piese bune, ofertante, de natură să-i incite pe actori să joace cu voluptate în ele. Primele montări cu *Artur Osînditul* au fost, una la București, la Teatrul Foarte Mic (data premierei: 30 ianuarie 1992), în regia lui Mihai Lungeanu, și alta la Teatrul Național din Târgu-Mureș, în regia lui Dan Alecsandrescu, în stagiunea 1992-1993.

Groapa din tavan este nedatată, dar cred că a concentrat în ea o anumită furie a unor ani când viața în România era tot mai grea și sentimentul de umilință tot mai mare. Aceasta a fost poate piesa mea cea mai „neagră” din acei ani, tema războiului fiind doar un pretext pentru a denunța un fel de imposibilă evadare. Mai târziu, când a izbucnit războiul din Bosnia și a început un măcel inter-etnic practic la frontiera cu România, am avut impresia că realitatea se inspira din piesa mea. Cred că prima montare a acestui text a fost una radiofonică, realizată, la Radio București, de Mihai Lungeanu (data difuzării: 21 februarie 1995). Un spectacol extrem de tăios și crud, dar inspirat și credibil, a fost realizat, la Sfântu Gheorghe, la Teatrul de Stat „Andrei Mureșianu”, de către Bogdan Voicu.

Păianjenul în rană este o piesă atipică în cariera mea de dramaturg, pentru că are un subiect religios. Am scris-o în 1987, marcat de scena răstignirii, dar mai ales de un detaliu peste care am dat, citind și recitind Biblia: și anume că, în momentul agoniei, cei doi „tâlhari” îl insultau pe Hristos. Acest detaliu a explodat în mintea mea cu zeci de întrebări. Oare, într-o situație limită, omul își pierde total umanitatea sau, dimpotrivă, și-o poate regăsi? Am scris apoi piesa dintr-o suflare, ca și cum mi-ar fi fost „dictată”. În România, prima montare (și am impresia că și unica) a acestui text a fost semnată de Attila Vizauer, la Teatrul „Fani Tardini” din Galați, în 1997.

⁹ <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1983/Nr.4.anul.XXVIII.aprilie.1983/originalimages/17514.1983.04.pag066-pag067.jpg>

În fine, *Ultimul Godot* datează din 1987, am scris-o la incitarea lui Dan Hăulică, directorul prestigioasei reviste de literatură universală *Secolul XX*. Dan Hăulică tocmai pregătea un număr special dedicat lui Beckett și mi-a propus să scriu un articol despre marele dramaturg irlandez, laureat al Premiului Nobel pentru literatură. Am acceptat cu plăcere, dar brusc mi-a venit ideea de a scrie, mai degrabă, o piesă scurtă în care Beckett să-l întâlnească pe Godot... În România, prima montare cu *Ultimul Godot* a fost semnată de Nicolae Scarlat, la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț, în noiembrie 1991.

În toți acei ani, deci până în septembrie 1987, am încercat tot posibilul pentru a-mi pune piesele în circulație și a provoca montări în teatre profesioniste. Mi-am fotocopiat piesele în zeci de exemplare și le-am făcut să circule printre actori și regizori. Am bătut la ușa multor directori de teatru, iar unii m-au primit și m-au ascultat, deși, până la urmă, nu mi-au montat piesele.

Multă lume a încercat atunci să mă ajute. Actori precum Ion Caramitru, Alexandru Repan sau Ioana Crăciunescu. Regizori precum Nicolae Scarlat. Piese mele circulau în mediul literar și am avut, în acei ani, ecouri extraordinare din partea unor nume importante precum Nichita Stănescu, Alexandru Paleologu, Mihai Șora. Îmi amintesc de un „elogiu” special, pe care mi l-a adus filozoful Mihai Șora după ce a citit piesa mea *Bine mamă...* Mi-a spus, într-o zi, când ne aflam la restaurantul Uniunii Scriitorilor: „Domnule Vișniec, v-am citit piesa aseară și am râs de unul singur...”.

De fapt, în România, înainte de 1989, am reușit doar să public în reviste literare piese scurte sau fragmente din piesele mai lungi: în *Viața românească*, în revista studentească *Amfiteatru*, într-un almanah realizat de Ion Cocora... Autoritățile culturale comuniste au refuzat sistematic să accepte montarea pieselor mele în teatre profesioniste. Tentativele unei montări cu *Bine mamă, da' ăștia povestesc în actul doi ce se-ntîmplă-n actul întâi* (o piesă cu titlu destul de insolit) n-au dat nici un rezultat, la vremea aceea, adică prin '83, '84, '85. Ion Caramitru nu a reușit s-o „plaseze” la „Bulandra”, deși declarase chiar în presă că dorea s-o monteze. Alexandru Repan i-a citit-o directorului de pe atunci al Teatrului „Nottara”, dramaturgul Horia Lovinescu, cu intenția de a-l convinge s-o accepte. Regizorul Nicolae Scarlat a încercat să o monteze la Piatra Neamț, dar nu a

reușit decât după decembrie 1989 (a fost, de altfel, prima piesă montată după căderea comunismului). Faptul că piesa n-a fost acceptată de cenzură nu m-a mirat niciodată: cum să fie acceptată, când era vorba de o revoltă pe marginea unei gropi de gunoi gigantice dotată cu darul vorbirii?

Înainte de căderea comunismului, am avut o singură producție profesionistă. Este vorba de *Sufleurul fricii*. La Timișoara, în cadrul Casei de Cultură a Tineretului, regizorul Diogene Bihoi a reușit, prin 1984, să monteze acest monolog cu un actor profesionist în rolul principal (Mircea Meglei) și cu actori amatori în figurație. Compania sa de teatru THESPIS a prezentat apoi spectacolul, între 1984 și 1986, în diverse orașe din țară, mai ales în mediul studentesc. Una dintre reprezentații a fost dată și la București, la Complexul Studentesc de la Lacul Tei, în cadrul cenaclului literar condus, la acea epocă, de criticul Mircea Iorgulescu. Același monolog, *Sufleurul fricii*, a fost prezentat, în 1986, la Festivalul tânărului actor de la Costinești de către actorul Constantin Avădanei de la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași (al cărui director era Mircea Radu Iacoban). Juriul (care cred că era prezidat de criticul Valentin Silvestru) i-a acordat curajosului actor un premiu improvizat pe loc, pentru „promovarea dramaturgiei originale”.

O a doua piesă pusă în scenă la un teatru profesionist ar fi putut fi *Caii la fereastră*, de care se leagă foarte strâns momentul plecării mele în Franța. Datorită tenacității regizorului Nicolae Scarlat, în toamna anului 1987, a fost cât pe ce să debutez la Teatrul „Nottara” cu această piesă. Timp de aproape doi ani, Nicolae Scarlat a făcut atunci eforturi pentru a-l convinge pe directorul teatrului, scriitorul Ion Brad, să accepte două dintre textele mele, ele urmând să fie asociate într-un spectacol *coupé*. Una dintre piese este *Caii la fereastră*. A doua se numea *Chiparosul pitic*, dar, de fapt, niciodată nu mi-a plăcut prea mult și nu am inclus-o în nici o antologie și în nici un volum. (Am încercat ulterior să o rescriu, în Franța, dar nici acolo nu am fost mulțumit de rezultat.) Distribuția spectacolului se anunța fabuloasă: Alexandru Repan, Margareta Pogonat și Victor Ștrengaru. Spectacolul era presimțit ca un eveniment, numai că... în vara anului 1987, mi-a ieșit, ca prin minune, și pașaportul. A fost momentul când trebuia să iau, de fapt, o decizie importantă, să aleg între debutul meu (și el se anunța strălucit!) pe o scenă bucureșteană sau plecarea în

Occident. Mărturisesc că nu am ezitat, deși știu că i-am rănit pe acei oameni minunați care se luptau să mă aducă în fața publicului, ca dramaturg. Pe 23 septembrie 1987, am plecat la Paris, iar la sfârșitul lui septembrie am aflat că repetițiile de la Nottara fuseseră sistate, direcția teatrului așteptând, bineînțeles, întoarcerea mea. Eu însă am preferat să cer azil politic în Franța și să încep oarecum totul de la zero. Spectacol a fost interzis.¹⁰

Așadar, cu singura excepție amintită, practic toate piesele mele scrise între 1976 (anul când am venit la facultate, în București) și 1987 (anul plecării mele în Franța) au fost jucate după 1990, în România și aproape toate în străinătate. Toate aceste piese de teatru au fost *piese de sertar*, în sensul că adevărata lor viață a început după căderea lui Ceaușescu.¹¹ Ele nu au stat însă numai în sertarele mele, ci, mai ales, în zeci de alte sertare, sertare ale multor actori și regizori, pentru că, în toată acea perioadă, le-am distribuit neobosit. Din prima clipă când montarea lor a fost posibilă, textele au trecut din sertare pe scene cu o rapiditate uluitoare.

Am revenit, în 1990, în țară ca să văd ce se întâmpla cu România debarasată de comunism, când totul devenea posibil, dar când totul rămânea complicat. Am

¹⁰ Întâmplarea face că, în Franța, tot *Caii la fereastră* mi-au dat târcoale... Dacă, la București, debutul meu cu această piesă nu a fost posibil (și îmi asum partea de vină), el s-a concretizat ceva mai târziu, în 1992, la Lyon, spectacolul fiind creat de o companie independentă din Avignon, *Théâtre le Jodel*, în regia lui Pascal Papini. Spectacolul conținea trei alte piese scurte: *Omul care vorbește singur*, *Păianjenul în rană* și *Ultimul Godot*. Povestea acestui debut a început cu participarea mea la un festival-concurs de lecturi, *Les journées des Auteurs*, în 1991, la *Théâtre des Celestins* din Lyon. Festivalul există și astăzi, fiind organizat de principalul teatru al orașului. Având o tradiție de peste 200 de ani, *Théâtre des Celestins* este găzduit într-o clădire impozantă, veritabilă emblemă a Lyon-ului. Împreună cu mai mulți actori cu care devenisem prieten, am citit atunci *Caii la fereastră* și am obținut marele premiu, ceea ce ne-a permis, anul următor, să revenim cu spectacolul creat după piesă. Pascal Papini avea ambiția de a realiza un spectacol puternic, pe tema identității, de natură să „deranjeze”. Spiritul nonconformist al întregii echipe s-a încarnat până și în decor, conceput ca o adunătură de pubele mari și mici. În acea sală somptuoasă à l'italienne, muntele de pubele i-a speriat pe unii abonați ai teatrului și, la fiecare reprezentație (au fost cinci în total), constatam disperat cum ieșeau din când în când spectatori din sală. Pascal și trupa de actori (șapte în total) jubilau la ideea că piesa îi pune pe fugă pe „burghezi”. Mie însă nu mi-a venit inima la loc decât după ce au apărut primele cronici extrem de elogioase, nu numai în presa locală, ci și în *Libération*, *Le Figaro*, *Le Monde*... Acela a fost „botezul focului” pentru mine, ca dramaturg în Franța, momentul când am început efectiv să-mi construiesc drumul în spațiul francofon.

¹¹ V. Valentin Silvestru, „Matei Vișniec – un dramaturg niciodată jucat”, *România literară*, 23, nr. 7, 15 feb. 1990, pp. 16; 58.

Să nu privești înapoi

revenit și ca să-mi văd, în sfârșit, prima piesă montată pe o scenă profesionistă. Regizorul Nicolae Scarlat îmi monta, la Piatra Neamț, piesa *Bine mamă, da' ăștia povestesc în actu' doi ce se-ntîmplă-n actu'-ntîi*. Multe dintre alte montări cu piesele mele nu le-am văzut însă, întrucât eu eram deja angajat într-un alt pariu, la Paris: acela de a scrie în limba lui Molière.

Regizori

Radu AFRIM

Regizor de teatru (n. 02.06.1968, Beclean, jud. Bistrița-Năsăud). Absolvent al Facultății de Litere a Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca, specializarea Regie de teatru. Este unul dintre cei mai apreciați regizori români în țară și în străinătate. A fost distins cu numeroase premii, precum Marele Premiu al Festivalului Grange de Dorigny din Lausanne, Elveția, Premiul UNITER pentru cea mai bună regie pentru spectacolele *Plastilina* (2006), *Joi.Mega.Joy* (2007) și *Tihna* (2016) și Premiul pentru cel mai bun spectacol *Inimă și alte preparate din carne* de Dan Coman (2021).

În teatrele (în cele care pot intra în discuție) din ro, există câte puțin din tot. Tocmai pentru că nu prea există viziuni coerente de repertoriu. În acest puțin se pot rătăci și texte din perioada comunistă. Contează cine pune mâna pe ele. Regizorii consacrați, care și-au făcut mâna, în epocă, pe acele câteva texte interesante nu par să dorească să se întoarcă la ele. Unii, din teama de a nu fi numiți nostalgic-comuniști sau nostalgici pur și simplu; alții, pentru că au trecut în altă ligă. Pare greu să mai iei în serios un conflict de idei între tov. inginer și șeful de secție al unui laminor de sârmă, când ai dat cu nasul de conflictul dintre Mozart și Salieri. Deși, sincer să fiu, nu știu care dintre cele două e mai relevant pentru noi, ca societate. Mă îndoiesc, de asemenea, că unii dintre regizorii epocii (încă activi astăzi) ar fi interesați/capabili de o revizitare/recontextualizare a unor piese retro (retro, pentru mine, înseamnă exact perioada comunistă, așa că mi se pare firesc să le numesc așa). Tezismul celor mai multe piese de atunci nu lasă loc reinterpretărilor. Ele erau considerate texte ale aceluia prezent și nu cred că miza era să fie jucate peste decenii. (Se salvează, totuși, piesele lui Mazilu, unele piese ale lui D.R. Popescu).

Cred că regizorii tineri ar vizita textele epocii, pentru că un *touch* retro, în CV-ul lor, s-ar putea să fie *cool*. Însă, asta nu e un motiv suficient ca spectacolul pe textul retro ales să iasă bine. O șansă pentru textele comuniste ar putea veni din partea mișcării radical-stângiste, care ia amploare mai ales în micile spații independente. Și aici lucrurile fac sens.

Să nu uităm însă că nici în alte spații geografice nu se prea joacă textele anilor 70/80. În culturile europene vii, e promovată/ se autopromovează dramaturgia extrem contemporană și nimeni nu mai are pretenția să rămână în istoria dramaturgiei. (Or fi având unii, însă nimeni nu mai are nebunia să declare acest lucru). Aproape că nu mai există „prima lectură la masă”. Textele se scriu la repetiții, uneori e invitat un dramaturg care scrie inspirat de actori... sau neinspirat. Probabil, unele texte retro românești ar merge rescrise în astfel de ateliere. Dacă autorii lor, sau cei care dețin drepturile, ar fi de acord.

Principala problemă a textelor epocii e „firescul”. Așa cum portocalele de atunci aveau alt gust, și firescul de atunci suna altfel. Firescul dialogurilor. Și faptul că ignorau introspecția. De aceea, eu, de exemplu, prefer să dramatizez un bun roman ro interbelic, unde mă pot juca cu materialul literar cum vreau eu.

O altă șansă a resuscitării pieselor retro ar putea veni din tentația parodierii anumitor texte slabe, scrise la comandă sau din exces de zel. Asta ar putea fi amuzant pentru toata lumea care a trăit perioada, dar s-ar putea să fie limbă străină pentru cei tineri. Care pot să guste, la sugestia părinților, *BD la munte și la mare*, deși vor râde din cu totul alte motive decât ei, urmărind împreună această serie de cult.

Dincolo de toate astea, trebuie spus că puțină lume e dispusă să investească timp în a citi lucruri care riscă să dezamăgească. Foarte puțini regizori citesc texte străine contemporane (netraduse, în lipsa unui program coerent de traduceri); atunci, de ce ar citi texte (presupus) datate? Eu am tot rugat actrițe cu care am lucrat și care au jucat în acele vremuri (mai ales pe Rodica Mandache, pentru că ea și citește) să-mi recomande piese de atunci, însă nimeni nu s-a înghesuit să dea o listă. Doar Dorina Lazăr și-ar fi dorit, la Odeon, un sezon de remixuri după bucăți retro. N'a fost să fie, din păcate.

După gustul meu, celor (puține) pe care eu le-am citit, le lipsește stilul și poezia. Lucruri care aparent nu ar conta astăzi. Și totuși, pentru mine, contează cel mai mult. Dacă-mi livrezi teza într-un înveliș poetic, al meu ești. N-a existat, din păcate, un Labiș al dramaturgiei comuniste.

Regizor de teatru (n. 18.11.1967, București). Absolvent al UNATC, a lucrat, între 1992 și 1993, ca asistent de regie, cu Peter Brook la *Bouffes du Nord*, Paris. Profesor universitar la Departamentul Regie Teatru. A pus în scenă peste 50 spectacole în țară și în străinătate, precum *O noapte furtunoasă*, *Revizorul*, *Butoiul cu pulbere*, *Visul unei nopți de vară*, *Livada de vișini*, *Pescărușul*, *Richard 2*, *Nunta lui Krecinski*, *Domnișoara Iulia*, *Scaunele*. I-au fost decernate numeroase premii, printre care: Premiul Uniter de Debut, Premiul pentru cel mai bun spectacol și Premiul de Regie ale Ministerului Culturii; Nominalizări la premiile UNITER pentru regie și Cel mai bun spectacol, Premiul Criticii; Premiul pentru cel mai bun spectacol și Premiul pentru cel mai bun regizor, la Festivalul de Comedie și la Festivalul de Teatru Contemporan. Cavaler al Ordinului Meritul Cultural.

Student fiind la IATC, actualul UNATC, între 1987 și 1991, am tot citit dramaturgie românească contemporană scrisă în plin comunism. Piese valoroase sau piese de conjunctură, enervant de stupide și de superficiale. Mărturisesc că odată ce m-am trezit în plină libertate, în 1990, m-am gândit imediat să debutez la celebrul Studio Casandra, acum o amintire, cu un important text contemporan străin, *Pe cheiul de vest* de Bernard-Marie Koltès. Și asta nu numai din dorința de a mă confrunta cu o dramaturgie interzisă până atunci, ci și dintr-o senzație acută că am nevoie să analizez, să simt un alt tip de texte, mai directe și mai substanțiale, să mă conectez cu ceea ce se întâmplă cu adevărat în lume. Brusc, dramaturgia românească scrisă până în 1990 a devenit cumva desuetă, pe drept sau nu.

Ceea ce îmi este clar însă, din perspectiva celor 30 ani trecuți de la acel moment de cotitură, este faptul că textele scrise în comunism aveau, chiar și în cazul dramaturgilor importanți, o anumită formulă metaforică excesivă, un mod indirect de a spune lucrurile. Dramaturgii încercau să vorbească despre lumea în care trăiau, dar nu într-un mod direct, ci găsind formule artistice alambicate, uneori curajoase, în contextul comunist, dar lipsite de impact artistic într-o lume complet schimbată și liberă, după 1990. Dramaturgiei scrise în comunism îi lipsea deodată contextul care o hrănea, cel care o generase în acea formulă. O inadecvare dramatică ce a scos acel tip de dramaturgie din zona de interes, pentru multă vreme.

Însă, dacă aceste formule metaforice țineau de substanța și de firea artistică a dramaturgului, ca în cazul lui Marin Sorescu, atunci cred că piesele au rămas valoroase chiar și acum. Poate nu întâmplător, eu m-am simțit atras, la mulți ani distanță, de două dintre piesele lui Sorescu, *Paracliserul*, montat la TNB, în 1997, și *Există nervi*, montat recent, în 2020, la Teatrul Dramaturgilor Români.

Dar, prima mea experiență cu un text românesc contemporan a avut loc în 1992, când, după un stagiul la Londra, alături de mai mulți colegi tineri plini de entuziasm, ne-am gândit să construim un proiect teatral „de la zero”, pe modelul micilor teatre de proiect londoneze. Horia Gârbea a scris textul *Funcționarul destinului* special pentru un teatru pe care l-am numit Teatrul Inoportun; regretata Gabriela Tudor s-a ocupat de proiect alături de Marian Popescu, Dragoș Buhagiar a făcut o scenografie minimă, iar eu am regizat spectacolul. Un început timid, în 1992, pentru ideea revoluționară, la acea vreme, de „teatru de proiect”. Evident că Teatrul Inoportun a eșuat rapid. Din lipsă de fonduri, spectacolul s-a jucat puțin, în Sala Mică de la Palatul Copiilor. Mă gândesc cu nostalgie la naivitatea și curajul nostru de atunci, inoportune de altfel, ca și numele teatrului, în contextul lui 1992.

De curând, am avut premiera, în plină pandemie, tot la Teatrul Dramaturgilor, cu un text aproape nejuțat al lui Ion Băieșu, *Cine sapă groapa altuia*, o parabolă absurdă ce și-a păstrat, cred, tocmai datorită zonei nerealiste în care este scrisă, o actualitate ce poate fi speculată scenic.

În concluzie, aș spune că dramaturgia românească scrisă în perioada comunistă și-a pierdut, în mare parte, actualitatea și interesul, dar unele texte cred că merită să fie redescoperite și prezentate publicului tânăr. Este, până la urmă, o încercare de recuperare a valorilor unui trecut zbuciumat.

Recuperare ce poate încă, în unele cazuri, să producă emoție spectatorilor.

Regizor de teatru; are la activ peste 70 de spectacole realizate pe scenele din România, pentru mai mult de 15 realizând și scenografia. Producțiile sale s-au jucat în Teatrul Național „Lucian Blaga” Cluj-Napoca, Teatrul de Nord Satu Mare, Teatrul Municipal Baia Mare, Teatrul Național „Aureliu Manea”, Turda, Teatrul Dramatic „I.D. Sârbu”, Petroșani, Teatrul Dramatic „Elvira Godeanu”, Târgu Jiu, Teatrul Național Tîrgu Mureș, Teatrul „Bacovia”, Bacău, Teatrul „Mihai Eminescu”, Botoșani, Teatrul de Artă Deva, Teatrul Municipal „Tony Bulandra”, Târgoviște ș.a. Producțiile acestor teatre, purtând semnătura lui Gelu Badea, s-au jucat în România, Germania, Ungaria, Italia, Bulgaria, Grecia, China și Republica Moldova, iar actorii și scenografii cu care a lucrat au fost distinși cu premii de interpretare sau pentru realizările profesionale. Este elevul regizoarei și profesoarei Mona Chirilă (Marian) și adeptul teoriilor lui Radu Penciulescu. Din 1998, cadru didactic la Facultatea de Teatru și Film din Universitatea Babeș-Bolyai Cluj-Napoca. Doctor în teatru (2012), sub coordonarea profesorului și regizorului Mihai Măniuțiu. Este autor al mai multor articole care vizează arta și pedagogia teatrală, dar și al volumelor *Prințul minor* (Editura Eikon, Cluj-Napoca) și *Solilocviu* (Editura Eikon/Școala Ardeleană). Este căsătorit cu actrița Dana Moisuc.

1.

Dintre textele scrise și publicate în comunism, preocuparea mea se îndreaptă spre opera lui Marin Sorescu: *A treia țeară* și *Răceala*. De fapt, am propus unor teatre textele acestea, dar niciun manager nu a fost în măsură să dea un răspuns: nici măcar unul negativ. (Cred că totul este legat de bani. Experiența mi-a arătat că, în cazul lui Kirițescu, de exemplu, deținătorii drepturilor de autor doresc să obțină venituri care să-i îndeustuleze pe toți.) Dorința mea este trezită de o formulă de *poezie teatrală* neîntâlnită des în literatura noastră dramatică. Aceasta este dublată de umorul de factură cu totul deosebită pe care îl propune Sorescu, așa cum o demonstrează și poezia sa. O altă piesă de teatru pe care aș monta-o este una scrisă de Marin Preda. Cred că a fost montată doar o singură dată, la Teatrul Național București. Este vorba de *Martin Bormann*.

2.

Piese de teatru din perioada comunistă nu se mai montează din două motive: (a) regizorii care s-au pregătit în acea perioadă, regizori care au fost forțați să realizeze spectacole cu aceste texte, s-au îndepărtat de un moment dificil din

viața și creația lor – amintesc aici declarația lui Mihai Măniuțiu, care spunea că 1990 a fost un *an zero* pentru el; (b) tinerii regizori nu înțeleg și nici nu doresc să pătrundă în spațiul comunist. Cred, însă, că o explorare a acelui univers teatral ar merita măcar un studiu practic în interiorul universităților de teatru: acesta poate fi un proiect de cercetare viabil.

Alexandru BERCEANU

Regizor independent de teatru, TV și VR și manager cultural. Este membru fondator al ONG-ului dramAcum. A susținut, în 2019, o teză de doctorat la Facultatea de Teatru și Film a Universității Babeș-Bolyai cu titlul „Violența în artele performative, de la putere hipnotică la responsabilitate socială”, sub coordonarea Mirunei Runcan. A fost director al numeroase proiecte sponsorizate prin Administrația Fondului Cultural Național.

1.

Eu am fost tentat, la un moment dat, să montez un text de Baranga, însă nu am găsit contextul. Mie mi s-a părut o dramaturgie interesantă, chiar dacă un gen greu de crezut că există, pe care l-aș numi comedie boulevardieră comunistă. Cred că Mazilu și Sorescu au mai văzut lumina reflectoarelor, mai ales *Iona*; probabil și D.R. Popescu ar putea să producă ceva impresie. Spectacolul domnului Ion Cojar cu *O batistă în Dunăre* a fost un succes imens (e adevărat, scrisă după 1989), iar poezia *Miresei cu gene false* o entuziasma pe Cătălina Buzoianu; din păcate, nu a reușit niciodată să o monteze. Spectacolul, intrat într-o coproducție, în anii 90, între teatrul Levant, al Valeriei Seciu, și Teatrul Mundi, nu și-a găsit calea nici după 12 ani pe scena TNB. Am avut oportunitatea să ascult câteva lecturi, era o distribuție superbă, putea fi un mare spectacol. Cred că, totuși, *Mireasa cu gene false*, cel puțin scriptic, este o piesă a anilor 90... *Piticul din grădina de vară*, în regia lui Silviu Purcărete, este un spectacol montat în ultimul an de comunism pe o piesă românească și a rămas ani buni în repertoriul Teatrului Național din Craiova. Eu am văzut spectacolul cam prin 95; pentru mine, a fost foarte puternic... Îmi imaginez ce efect o fi avut asupra cuiva la premieră, în 1989. Totuși, spectacolul, cred, a fost

la categoria impuse între procente de text românesc necesare, în timpul comunismului, în repertoriul unui teatru. Am citit că putea alege între acest text și unul de Sorescu. La „Bulandra”, într-o etapă, Tocilescu, ca să rezolve problema acestui procentaj, a recurs la texte pre-pășoptiste: Samoil Vulcan, Golescu...și nu a fost singurul.

Eu am fost interesat de dramaturgia proletcultă. La un moment dat, am făcut o instalație pornind de la un spectacol regizat de Moisescu pe textul lui Sütő Andras *Mireasa desculță*. La dramAcum, am făcut o lectură a unui text al lui Davidoglu: șamote, furnale... Ambele au fost niște experiențe extrem de interesante. Cu toate acestea, te întrebi destul de tare la ce se gândeau oamenii, în sală, când vedeau spectacole pe texte atât de profund politizate. Cu siguranță, frumusețea unui actor sau a unei actrițe puteau face lucrurile să fie mai plăcute, dar, din interviurile pe care le-am avut cu actori ai spectacolului lui Moisescu, nici măcar talentul și carisma imensă a tânărului Moisescu nu au reușit să insuflă interes pentru text actorilor. În asemenea măsură erau sătisiți de această dramaturgie, încât, atunci când spectacolul a fost oprit de autorități, s-au bucurat.

Instalația era un fel de *escape room*, în care vizitatorul era un cenzor al anilor 50, care avea ocazia să descopere misterul montării lui Moisescu cu *Mireasa desculță*. În mod evident, nimeni nu acorda prea multă atenție textului piesei, și el pe biroul cenzorului, ci mai curând procesele verbale, stenogramelor ședințelor de partid, regulamentelor...

Filmele românești din perioada comunistă sunt destul de gustate. Eu mă uit cu mare plăcere totdeauna la filmele lui Geo Saizescu, și nu numai. Totuși, un spectacol de teatru are nevoie să comunice foarte direct cu regizorul și apoi cu spectatorii. Teatrul românesc nu a avut, în ultima vreme, o eferescență suficientă pentru a căuta excentricități sau reevaluări. Nu sunt resurse suficiente nici pentru a monta dramaturgia nouă, iar teatrele, în general, în continuare, mizează majoritar pe succese destul de clare, fără risc, fără prea mare efort intelectual. Revalorizarea acestei dramaturgii ar putea fi un exercițiu critic util pentru că, totuși, oferă o imagine într-un dialog foarte interesant între oficial și subversiv. Concurența este însă foarte mare cu privire la ce text să montezi: Shakespeare, Molière sau cel mai acut contemporan. Față de acestea, piesele perioadei comuniste nu au foarte multe avantaje, dincolo de talentul literar și stilul unui autor: eroi nu sunt, acțiuni reprezentative sau entuziasmante

puține, comicul este vetust, reperele culturale sunt din ce în ce mai inaccesibile. Dacă ne gândim, multe dintre piese erau despre sărăcia vieții interioare... Bunicul meu, profesorul Ștefan Berceanu, a fost și el, alături de medic, dramaturg. Una dintre piesele lui povestea despre automatizarea unui medic în perioada comunistă, Grindei. Poate și acum metafora automatizării este relevantă, medicii trebuie să își ascundă și acum, ca și atunci, sensibilitatea pentru a putea rezista, dar îmi este greu să cred că se poate da cu ușurință tot praful jos că să vezi asta.

Probabil era și foarte greu să scrii o piesă cu adevărat cinstită în acea perioadă. Eu nu am auzit de loc de dramaturgie de sertar, poate e o lipsă a mea, dar nu am auzit de texte de teatru scrise și ne jucate și scoase la lumină după 1989; romane da, piese nu. În artele vizuale, au ieșit la lumină artiști majori, care au practicat, în anii comunismului, dar nu au fost în atenția publicului (dacă ne gândim doar la Ion Grigorescu), sau au avut loc reevaluări, atât în sus, cât și în jos, uneori provocate de expoziții tematice sau de autor, de demersul managerial și curatorial. Interesul criticii de teatru a fost îndreptat, mai curând, spre regizorul perioadei comuniste, acest autor al mesajului care ajungea la public prin introducerea unei acțiuni de tipul coborârii unor trepte, în timp ce primarul (interpretat Toma Caragiu) spunea: „Urc, urc mai sus decât am fost vreodată!”.

În plus, lumea comunistă nu este o lume pe care publicul și artiștii să o iubească. Micul Paris sau Berlin, Iașul lui Alecsandri, Brăila lui Panait Istrati, chiar și Sân Martin-ul devin fascinante, prin ochii interbelici, și chiar și Bucureștiul, prin expresionismul lui G.M. Zamfirescu sau hâtroșenia lui Mușatescu.

Puteți avansa titluri de piese din perioada 1948-1989, pe care le considerați necontaminate de ideologia/propaganda comunistă?

Cred că se pot găsi piese escapistice, dar nu cred că sunt insensibile politic. Dimpotrivă, sunt la fel de apolitice ca textele escapistice ale lui Mihail Sebastian, fug, se închid în fața politicului. Lui Sebastian, închiderea față de fascism i-a deschis o lume a delicateții. Probabil, se pot găsi lumi interesante la Sorescu sau D.R. Popescu, dar eu nu știu o piesă de teatru din perioada comunistă la care să am o altă atitudine decât cea provocată de o piesă de muzeu, care e un specimen ce merită investigat. Poate nici nu am citit suficiente, dar, de la un

moment dat, pentru mine, a devenit obositor. Un aspect interesant este aportul critic al acestor texte. Și în *Citadela sfârșimată*, *Mireasa desculță*, ori în comediile lui Baranga, sau Mazilu, sau Băieșu, există o critică oficială, parte, probabil, din demersul autocritic curent al comunismului. Cu toate acestea, niciodată nu este o critică frontală, ceea ce creează un foarte straniu sentiment de duplicitate, probabil nici nu ar fi fost posibil altfel pe scenă.

Cred că o să țin minte întotdeauna un moment extra-text făcut de colegul meu Radu Apostol după Horia Lovinescu: un pilot care a orbit în luptă se întoarce acasă, totul era atât de sensibil, reîntâlnirea cu propria lume prin alte simțuri decât cel al văzului... Cu toate acestea, greu de crezut că cineva o să o reușească, în afară de Radu, să descopere asta în spatele verbozității lui Paul și a celorlalte personaje. Dacă apare necesitatea confruntării cu aceste momente, cred că, mai curând, cineva ar alege să lase obiectul cultural să existe în realitatea lui, într-o înregistrare audio sau incluzând o proiecție a filmului.

Poate există dramaturgi sau piese valoroase, dar, pentru descoperirea lor, sunt necesare eforturi. Nu am citit textele lui Felix Aderca din perioada comunistă, dar am studiat destul de multe texte ale lui interbelice: sunt extrem de interesante și puternice, ar putea fi găsite acolo texte puternice scrise și după 45, știu că a scris mult pentru copii.

Care aspecte ale ideologiei comuniste, respectiv ce practici socialiste considerați că ar fi trebuit păstrate în teatru?

Cred că susținerea publică a teatrului ar trebui să fie mult mai consistentă. În perioada comunistă, s-au înființat teatre, cămine culturale, festivaluri, evident cu obiectivul de a culturaliza poporul cu imagini idealizate ale comunismului. Literatura produsă pentru acest sistem teatral nu a fost, în nici un caz, de cea mai bună calitate, dar viața orașelor a fost, în mod sigur, influențată pozitiv de existența unor teatre efervescente. Evident, toată lumea se va gândi, prima dată, la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț... Eferescența discursului teatral, în anii 60, pare să fi fost foarte mare. Am citit, în arhive, procese verbale ale discuțiilor organizate de partid, în anii 60, pentru tinerii regizori: erau pasionali, erau foarte interesați de teatru și teatralitate. O pagină din aceasta de stenogramă, probabil, este mult mai vie decât cea a unei dramaturgii. Probabil, acesta este motivul pentru care cred că cele mai interesante texte sunt cele

preluate din arhivă pe scenă, ca în cazul unor spectacole ale Gianinei Cărbunariu. Viața reală nu era pe scenă, ci în stenograma sau banda înregistrată a Securității.

Revenind, susținerea publică a teatrului, la toate nivelurile, cred că este foarte importantă. Cu cât petrecem mai mult timp în lumi digitale, cu atât mai importantă este experiența realului, a contactului uman nemijlocit, iar sala de teatru și clubul de teatru îl oferă din plin. De curând, teatrul a devenit materie opțională în licee, poate asta va sprijini o normalitate a teatrului în viața noastră.

2.

La momentul acesta, sunt departe de mine. Așa cum am spus mai sus, dramaturgia proletcultă mi-a suscitât interesul, dar mai mult ca fenomen cultural-istoric decât ca interes direct al regizorului pentru o montare. Baranga și D.R. Popescu cred că ar putea să provoace spectacole puternice, cred că se pot face dramatizări după romane ale epocii comuniste. Până la urmă, vorbim de epoci foarte diferite, etape foarte diferite, estetici diferite. Într-o vreme, I.D. Sîrbu m-a fascinat. Cu toate acestea, este greu să surprinzi viață în spatele limbajului artistocratizant al majorității personajelor. Arhiva, în schimb, are resurse incredibile și găsim acolo toate ingredientele acțiunii dramatice, conflict, trădare, dezbatere de idei, iar mizele sunt reale.

Dinu CERNESCU

Regizor de teatru și televiziune (n. 18.10.1935, București). Studii de Regie de teatru la IATC (actualul UNATC), finalizate în 1957, cu spectacolul *Peer Gynt* de Ibsen (în care debutează Florin Piersic și Leopoldina Bălănuță), la studioul Casandra. Face parte din echipa cu care Vlad Mugur descinde, în 1958, la Teatrul Național din Craiova. Este angajat, ca regizor, la mai multe teatre din București: Teatrul Național (1960-1962); Teatrul „Barbu Delavrancea” (1962-1967), unde montează *Mielul turbat* de Aurel Baranga; Teatrul Giulești (1967-1987), perioadă prolifică și fastă, când montează, printre altele: *Meșterul Manole* de Lucian Blaga (1968); *Nunta lui Figaro* de Beaumarchais (1970) și *Bărbierul din Sevilla* (1986); *Măsură pentru măsură* de Shakespeare (1971), *Nu ne naștem toți la aceeași vîrstă* de Tudor Popescu (1980), iar între 1987 și 1989, se transferă la Teatrul Mic, unde montase, în 1974, *Matca* de Marin Sorescu, iar ulterior *Coriolan* de Shakespeare (1987). A mai pus în scenă: *Viziuni flamande* de

Să nu privești înapoi

Michel de Ghelderode (1968) și *Hamlet* de Shakespeare (1974), cu Ștefan Iordache, la Teatrul Nottara. Cu unele dintre spectacolele sale a participat la turnee în Italia (Roma), URSS (Moscova și Leningrad), Bonn, Köln, Paris, Lisabona, Salonic, Atena. De asemenea, a montat în străinătate: la Teatrul Municipal din Praga (1970), Boldhus Theatre din Copenhaga (1971), Teatrul de Stat din Dortmund (1977), Teatrul Municipal din Beer Sheva (1983 și 1985), Teatrul Național Habima. În 1964, începe colaborarea cu Televiziunea Română (cu *Neînțelegerea* de Albert Camus), iar între 1990 și 1995, este angajat ca regizor. Între 1994 și 1996, este director artistic la Teatrul Național București (director general: Fănuș Neagu). I se decernează, în 2005, Premiul UNITER pentru întreaga activitate. A fost profesor invitat la Academia de Teatru din Maastricht, Olanda (1977-1979), iar din 1981, profesor de regie la IATC.

Interviul de față a fost realizat telefonic de către Ovidiu Pecican, cu preluarea unor întrebări de chestionar. Din textul care urmează au fost modificate unele intervenții pentru a fi adaptate registrului scris.

Sunt voci care susțin că dramaturgii din perioada regimului comunist sunt iremediabil compromiși din punct de vedere artistic și că regizorii care îi montează astăzi s-ar compromite, la rândul lor. Cum comentați asta, ținând seama de faptul că odinioară, cu puțini ani în urmă, ați pus în scenă Trei generații de Lucia Demetrius?

Exact! Nu este adevărat acest lucru, pentru că înseamnă că l-am legat pe Lovinescu, care a scris niște piese extraordinare și care, cum să spun, atât în intimitatea lui, cât și în planul doi, al operei lui, nu era un om al regimului, din contră... Cu piesa sa de vârf, *Citadela sfărîmată*, am văzut acel minunat spectacol făcut de Moni Ghelerter. Atunci numele lui Lovinescu era de nezdruincinat. Totuși, eu am asistat la o scenă... Eram student în primul an la Institutul de Teatru, când am fost duși toată clasa la Uniunea Scriitorilor, unde urma să se discute piesa de debut a unui tânăr scriitor: *Lumina de la Ulmi* de Horia Lovinescu. Piesa era în repetiții generale la Teatrul Municipal (devenit apoi Teatrul „Bulandra”). Repede mi-am dat seama că nu era o discuție literară, cum ni se spusese – era o încercare de asasinat literar, pe care o pregăteau acei scriitori, care erau deranjați de apariția în peisaj a unui coleg talentat. Eram de câteva luni în Institut și nu cunoșteam pe nimeni din cei de față, cu excepția doamnei Bulandra, care stătea în prezidiu. Trona, în mijlocul mesei, opresiv, agitându-și, din când în când, o pălărie imensă; în stânga, în dreapta, nu mai știu cine era, dar nu conta. Lângă mine, așezat, un domn înalt, bine făcut,

îmbrăcat sobru, cu ochi negri iscoditori. Și nu știam cine e. Am știut în clipa în care s-a spus: „tovarășul Zaharia Stancu are cuvântul”. Domnul de lângă mine s-a ridicat. Și domnul de lângă mine, domnul Stancu, a spus că nu are rost să mai discutăm această piesă, care este a unui om care este contra regimului și că mai bine ar fi arestat. La care, doamna Bulandra, din mijloc, în timp ce își aranja celebra ei pălărie, așa... mișcând-o în stânga și-n dreapta, s-a ridicat și a zis: „Domnilor, sau unii dintre dumneavoastră tovarăși, vreau să vă spun că mie piesa îmi place, autorul este foarte talentat și a mai dat piese grozave. Eu o pun în scenă și nu mă interesează părerile voastre. N-aveți decât să vă mușcați între voi cât vreți! La revedere!”. Și a plecat.¹

Extraordinar! În afară de Horia Lovinescu, vă...

Pot să vă spun că și „licheaua” de Baranga, tot așa, la el acasă, trăia nici pe departe ca un comunist! Eu am fost la el acasă, că i-am pus vreo două piese în scenă. Trăia absolut la fel cum trăiau cei mai bogați oameni din Occident: tablouri scumpe... [Sună telefonul. Conversația se întrerupe, o vreme.] După care este celebra chestie cu moartea lui, nu știu dacă o știți. [...] Păi, el este doctor la origine și se însurase cu fosta nevastă a lui Bîrlădeanu, cu Marcela Rusu. Știu toate astea, fiindcă am fost asistentul domnului Sică [Alexandrescu] foarte mult timp și m-am învățat prin dedesubturile Teatrului Național. Se tot ținea după ea... Iar Marcela: „Aurel, dragă, te duci tu să-mi plătești telefonul?”; „Da, dragă, sigur că da”. Și i-a dat o chitanță. În mod normal, se plătea un telefon, să zicem, 70 de lei... Iar ea i-a dat câteva sute de mii de lei. La care Aurel a înțeles atmosfera. Dânsul a plătit, n-a zis nimic, i-a dat înapoi restul, după care s-au luat. S-au cununat. Când a fost chestia asta cu moartea sa, i-a spus: „Marcela, simt că, dacă nu azi, mâine, gata: S-a terminat!”. Nu știu, avea o boală de inimă, nu mai știu exact ce. „Faci următorul lucru, din prima, când ai văzut că m-am dus: nu anunți pe nimeni, mă îmbălsămați, mă duci la crematoriu și mă arzi. Și a doua zi anunți organele de partid și de stat”. El era membru al Comitetului Central. Așa a și făcut, a publicat a doua zi textul pe care îl făcuse chiar el: „Ieri a murit cutare...”. Și Dumitru Popescu, care a văzut chestia asta în ziar, a zis: „A murit? Și noi n-am fost acolo? Nu se poate!”. Și a doua zi s-a făcut înmormântarea oficială, cu ziaristi, cu toți... și a fost ars un coșciug gol. Nu-i mișto?

¹ Episodul este evocat și în: Dinu Cernescu, *Regizor*, București, Ed. SemnE, 2009, pp. 36-37. [nota edit.]

Să nu privești înapoi

Dar a scris *Sfîntul Mitică Blajinul*, extraordinar; *Mielul turbat*, minunat.

Deci există o dramaturgie din perioada comunistă absolut serioasă, care se susține?

Există, dar și multă maculatură, care nu m-a interesat... [Conversația se întrerupe din nou pentru câteva momente].

Nu e, la mijlocul acestei contestații la adresa teatrului din timpul comunismului, și o etică financiar-culturală? Mai exact: Lucia Demetrius a fost susținută de regimul comunist, obținând venituri financiare extrem de mari, ca răsplată pentru literatura sa de propagandă. Acum, ar putea suna imputarea, se folosesc din nou bani publici pentru a o readuce în discuție, în timp ce tinerii dramaturgi rămân în afara circuitului teatral, constrânși la o subzistență financiară în teatre independente. Puteți comenta asta, vă rog?

Eu am avut ocazia să o cunosc. Cred că a fost amanta unei mari personalități. Ea a scris o piesă absolut lamentabilă, *Cumpăna*. Când a citit *Cumpăna*, eu am plecat de acolo și mi-am zis: „Domnule, eu în casa asta nu mai pun piciorul, iar pe asta nu o pun niciodată [în scenă]”... Și nici n-am pus-o! Am pus-o în scenă după 1989, când căutam ceva nou.² Actul I se petrece într-o epocă, după 40 de

² Montată la Teatrul Odeon, piesa a avut premiera la 25 aprilie 2015 (scenografia: Maria Miu; ilustrația muzicală: Vasile Manta). Dinu Cernescu declară: „Căutând idei de spectacol cu Dorina Lazăr, am ajuns la istoria sentimentală a Trei generații – istorie frământată, amestecată cu iubiri neîmplinite, cu pasiuni și constrângeri nemeritate. Am vrut să creăm un spectacol cu parfum de epocă, costume frumoase, decor și muzică de atmosferă de sfârșit și de început de secol. Având roluri bine scrise și actori pe măsură, am construit un spectacol „de teatru” cu început, poveste și final”. La acea dată, Dorina Lazăr este manager al Teatrului Odeon și intenționează să creeze un program de recuperare a dramaturgiei autohtone: „Premiera cu *Trei generații* a Luciei Demetrius, nu e un moft, nu e un capriciu melancolic, ci începutul unui program, un demers estetic, profesional, menit să pună la dispoziția tinerilor – actori, regizori, spectatori – o privire avizată a românilor despre români, o privire asupra a ceea ce a însemnat subtilitatea autorului de a lăsa să transpară printre rânduri adevărul, arta de a fenta cenzura, să înțelegem de ce erau sălile de spectacol pline ochi, chiar dacă cei din sală stăteau cu mânuși pe mână și cu pledul pe genunchi”. (sursa: <https://www.google.com/search?q=dinu+Cernescu+trei+genera%C8%9Bii&oeq=d&aqs=chrome.0.69i59l2j69i57j69i59j69i60l4.1838j0j7&sourceid=chrome&ie=UTF-8>; accesat 10 martie 2021) Spectacolul a avut succes de public, dar criticii au fost, mai curând, rezervați: „Trei generații e un spectacol plăcut, care va mulțumi un anumit tip de public doritor și de teatru așezat, cu subiect limpede, care să nu-l șocheze, rostit ca la carte de actori buni, îmbrăcați cumsecade, care stau firesc în fotolii și nu aleargă întruna pe scenă. [...] Interesant e, în această montare, că maestrul Dinu Cernescu n-a făcut arheologie, ci a luat textul în serios, nu l-a caricaturizat, nu l-a tratat ironic”, scrie, de exemplu Liviu Ornea, în *Observator cultural*, 21 mai 2015. *Trei generații* a avut premiera în 1956, la Teatrul Municipal (actualul

ani se petrece Actul II, iar Actul III este epoca comunistă... Și am învățat toată chestia în așa fel încât ceea ce ține loc de Actul III este redus la momentul în care comuniștii intră în decorul respectiv, rup tot, în timp ce se strigă: „Gheorghe Gheorghiu Dej bagă spaima în burgheji!"; „Ana, Luca și Matei..." , nu mai țin minte. M-a interesat un singur lucru: în piesa asta, e vorba că, timp de trei generații, o fată iubește un muzician... Acolo am pus accentul. E vorba de Dinu Lipatti, care s-a înstrăinat, care a fost iubit... și ea moare iubindu-l în continuare pe muzicianul ei, deschide geamul pentru că se înăbușă și intră sunetele muzicale ale celebrului concert al lui Dinu Lipatti, se anunță înainte la radio... Se spune alt nume, desigur, iar, la sfârșit, se întoarce către public și caută acolo, în public, iubirea.. Această continuitate m-a interesat: iubirea care începe, apoi trece din generație în generație.

Totul e cum pui accentul! Era un cântec, așa: „Muncitorii e cu noi: un, doi, un, doi...". Ar fi venit, însă, o echipă de evrei, care a spus: „Muncitorii e cu noi? Unu? Doi? Unu? Doi?". Textul e același. Ei, asta înseamnă regizor, domnule. În afară de faptul că lucrează cu actori, depinde cum pune accentul. [Râde.]

Ce alți dramaturgi români vi-au reținut atenția, în perioada comunistă?

Eu nu am ocolit piesa românească. Nu din motive de conjunctură. La Teatrul „Barbu Ștefănescu" am montat, în 1962, *Șapte inși într-o căruță* de Paul Anghel, dar și *Mielul turbat* de Aurel Baranga, cu decorurile și costumele lui Camillo Ossorovitz. Piesa fusese jucată la Teatrul Național, cu un enorm succes, având o distribuție „forte", în frunte cu Birlic, care îl juca pe Spiridon Biserică. Spectacolul lui Sică [Alexandrescu] era o farsă, un spectacol perfect. La zece ani distanță, eu l-am pus în scenă, gândind un spectacol satiric, influențat fiind de Maiakovski. Scenografia lui Camillo Ossorovitz era simplă și nebună totodată. Mobilele intrau și ieșeau din scenă, după cum era nevoie. Telefoanele de la șefi

Teatrul *Lucia Sturza Bulandra*). Din distribuție au făcut parte mari actori: Ștefan Ciubotărașu, Marietta Rareș, Fory Eterle, Tanti Cocea, Jules Cazaban, Leny Caler, Beate Fredanov. S-a jucat cu succes de-a lungul timpului în teatre din București, în provincie, dar și în străinătate (la Riga, la *Teatro Nuovo* din Torino și în Lituania), s-a tradus în cinci limbi (rusă, germană, maghiară, franceză și arabă), a fost ecranizată în trei versiuni, în regia lui Nicolae Motric și a Ioanei Prodan (1971), a lui Nae Comarnescu (1981) și a Olimpiei Arghir (1985), iar în 1989, compozitorul Sergiu Sarchizov a realizat opera în trei acte cu același titlu. (sursa: <http://www.teatrul-odeon.ro/stire/trei-generatii-premiera> accesat 10 martie 2021). [nota edit.]

veneau din podul teatrului (adică „un telefon de sus”), personajele intrau și ieșeau pe ritmurile unor marșuri din opere celebre, iar, la final, personajele negative erau aruncate, la propriu, în niște tomberoane de gunoi. Da! Era un spectacol agitatoric în sensul cel mai bun al cuvântului și Silviu Stănculescu, seriosul Silviu, făcea un minunat rol comic în Spiridon Biserică. Apoi, Teatrul Giulești a reținut, la un moment dat [1969], piesa unui tânăr scriitor Iosif Naghiu: *Absența*. După câteva, puține ajustări, am pus piesa în scenă și ea a beneficiat de aportul unui mare actor în rolul principal, Ionescu-Gion. Cu ani în urmă, puneam în scenă, la Teatrul de Comedie, *Somnoroasa aventură* a lui Teodor Mazilu, cu Agnia Bogoslava, Iarina Damian, Niky Atanasiu, Amza Pellea și (în rolul birocrațului Gherman) Gheorghe Dinică. Era antologic momentul când, îndrăgostit fiind, Gherman/Dinică planta un trandafir într-o mașină de scris și îi uda rădăcina cântând: „Firicel de floare-albastră”.

Cu *Matca* lui Sorescu am avut mari probleme, pentru că oamenii foarte deștepți au știut să citească, în dosul textului lui Sorescu, opoziția lui Sorescu față de societatea respectivă. Cea mai bună dovadă este că am pus-o în scenă de trei ori. O dată la Teatrul Mic [în 1974, cu Leopoldina Bălănuță în rolul principal], după luni de vizionări și de amânări; am avut unsprezece vizionări oficiale, iar Dumitru Popescu, care era șeful șefilor, a venit de două ori și abia ultima oară a dat drumul la spectacol. Voi relua piesa peste trei ani, la Teatrul de Stat din Dortmund, cu un colectiv nemțesc, în sensul rău al cuvântului: actori amorfi, fără imaginație. Ultima dată [în 1981], am fost invitat la Televiziune, unde am montat-o altfel, dar tovarășii respectivi s-au speriat în așa hal încât piesa a fost nu doar oprită, piesa n-a mai fost difuzată până în 1990 niciodată.

E frapant ce spuneți... Marin Sorescu a absolvit un liceu militar și ai crede că, din cauza asta, s-a învățat cu prudența acolo, și cu comanda, comanda altora asupra lui...

Hai să nu mai vorbim de Sorescu, pentru că în cartea asta, ce stă să apară³ [...], eu public două chestii. Public o scrisoare a mea, în care îi spun lui Sorescu să uite numele meu... După, i-am scris că îmi pare foarte bine că ne-am împăcat.

³ Este vorba despre *Întâlniri. O viață de regizor povestită de el însuși*, a treia carte dintr-o trilogie (alături de *Regizor*, 2009, și *Martor*, 2012), care urmează să apară la editura SemnE. [nota edit.]

Dar de ce v-ați supărat inițial pe el?

Pentru că nicăieri, nicăieri, timp de ani și ani de zile, nu a pomenit numele regizorului, pe cel care i-a montat de trei ori piesa.

Urât lucru, da...

Nu a fost urât, așa era Sorescu. Eu am greșit că m-am supărat. Trebuia să îl las în pace. Sorescu e un mare domn, Sorescu e mult mai important decât orgoliile mele.

Revenind, de ce ar trebui resuscitate teatral piese din perioada comunistă, care nu sunt doar viciate propagandistic, ci (unele) chiar datate artistic, aparținând deci unei dramaturgii vetuste?

Cele care nu merită, din punct de vedere al conținutului, al ideilor, trebuie lăsate să moară ca un câine bătrân, care a venit acasă și a venit să moară pe pragul stăpânului, cum spune Sorescu.

S-a invocat că succesul unor atare spectacole, precum în cazul Trei generații sau al lui Cristian Popescu, cu Opinia publică de Baranga, la Teatrul „Radu Stanca” din Sibiu, este discutabil, redevabil nostalgiei, o formă de pervertire. Pe scurt, că se confundă valoarea cu succesul facil de public, sentimental. Așa o fi, oare? Cum comentați?

Eu nu pot să vă dau decât un răspuns: nu.

Vreți să și dezvoltați?

De ce să dezvoltăm ideea? Nu-i adevărat! Adică, dacă eu stau de vorbă cu Chivu Stoica, credeți că Chivu Stoica a stat să mă convingă despre ce crede el că e bine? Sau, dacă mă convinge, înseamnă că sunt un dobitoc.

Deci, dumneavoastră credeți în „sufletele tari”, vorba lui Camil Petrescu.

Nu numai asta. Acuma am să văd eu dacă publicați asta.

Să vedem.

Eu, dintre comuniști, am cunoscut un comunist, un comunist special, cu care am lucrat fără să știu exact ce funcție are și cine e. Îl cheamă Ion Iliescu. Este omul care mi-a schimbat viața. Am venit înnebunit de la Praga, unde fusesem de nu știu câte ori, și am făcut un proiect: să se facă un „Student Club”. Am tot umblat din om în om, dar nimeni nu avea curaj. Și când a fost numit ministru al Tineretului, Ion Iliescu m-a chemat la el și a spus: „Auzi, dumneata ai făcut chestia asta?” „Da”. „Apucă-te și fă-l”. Și am găsit locul, acolo în spatele Operei, la Casa Studențească, am lucrat un an și ceva și am făcut. Acolo a venit Păunescu și a recitat versuri, fără să i le controleze nimeni, Sorescu, fără să fie auzit de nimeni și așa a venit singur Ion Mărgineanu și cânta fără ca nimeni să îl întrebe ce și cum. Singura problemă pe care am avut-o e că atunci, la sfârșit, după ce am prezentat toată chestia asta și toată echipa cu care am lucrat era în spatele meu, am avut o discuție cu domnul Iliescu, dacă să dăm de băut la bar sau nu. Dânsul a spus că nu. Eu vedeam în asta un dezastru. Și s-a lungit, s-a lungit, s-a lungit discuția...și, la un moment dat, am vrut să mă întorc, să mă sprijine careva din cei cinșpe, șaișpe care erau în spatele meu. Nu era niciunul. De frică, cred că au tăcut toți. Eu mă certam cu noul ministru al Tineretului. Dar mai mult, domnul Iliescu a spus: „Se va face cum spun eu! Fiindcă eu hotărâsc”. Și a plecat. M-am dus să-mi iau paltonul (pentru că era iarnă) de la garderobă... Au trecut ăștia pe lângă mine, nici nu mă vedeau. Și după aceea, șoferul domnului Iliescu a venit și a întrebat: „Care-i tovarășul Cernescu?”. „Eu”, am zis. „Haide, domnule, îmbracă-te odată că te așteaptă tovarășul ministru să te ducem acasă”. Vreți să vă spun că toți ăia care fugiseră și nu mai știau de ei... erau înșirați unul lângă altul și au ținut să-mi strângă mâna până ies din cabină.

Ce scenă! Extraordinară!

Eu am scris-o asta. Și când am intrat în mașină, primul lucru pe care l-a spus domnului Iliescu a fost asta. Și domnul Iliescu a început să râdă, se întoarce spre mine și zice: „Tovarășu` Cernescu, știi ce? Putea să fie mult mai rău”.

Domnule Cernescu, îmi permiteți să adaug o ultimă întrebare? Dacă ar fi să faceți un top al celor mai bune piese românești din perioada comunistă, top trei, să zicem, care ar fi pe primele trei locuri?

A, nu, nu, nu mă pricep... Din ce-am montat eu? E clar că Lovinescu, da... Da. Lovinescu, Sorescu, Baranga.

Mircea CORNIȘTEANU

Regizor de teatru și scenarist (n. 13.04.1944, București). A absolvit Facultatea de Limba și Literatura Română a Universității București (1967) și regie de teatru la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „Ion Luca Caragiale” din București (1974), la clasa Radu Penciulescu. A fost regizor la Teatrul Național Craiova (1973-1990), la Teatrul „C.I. Nottara” (1990-1999); director al Teatrului „Sică Alexandrescu” din Brașov (1997-2000) și director general Teatrului Național „Marin Sorescu” din Craiova (2000-2016), profesor asociat la Academia de Teatru și Film București (1995-1999). A realizat aproximativ 160 de spectacole pe scenele a peste 25 de teatre profesionale din țară și din străinătate (Polonia, fosta U.R.S.S., Cipru): spectacole de teatru, teatru de păpuși, musicaluri, operetă și teatru TV. Distins cu peste 20 de premii pentru regie și cu premiul UNITER pentru întreaga activitate regizorală (2010). Membru fondator UNITER. Ordinul Național Serviciul Credincios în grad de Cavaler (2004).

Dramaturgia românească din perioada comunistă este, după 1989, puțin prezentă în repertoriile teatrelor. Care credeți că sunt explicațiile?

Sunt, după părerea mea, mai multe explicații; unele care justifică această realitate pentru, să zicem, primul deceniu de după 1989, altele mai greu acceptabile, ținând de factori subiectivi, gen vârsta creatorilor, educația și formarea acestora în anii 2000, simpatiile și orientările lor politice, snobismul unora, influențele teatrului occidental, apetența publicului pentru dramaturgia străină, accesul neîngrădit la textele dramatice de pretutindeni, antipatia unor manageri, creatori sau critici față de tot ce s-a scris înainte de „revoluție” etc. etc. Este de înțeles, cred, faptul că, după decenii de cenzură și „vizionări”, creatorii și directorii de teatre s-au văzut scăpați din chingile impunerii unor repertorii stabilite de la centru, din care dramaturgia națională ocupa

majoritatea pozițiilor numai pentru meritul de a fi „națională” și nu pentru valoarea ei artistică. Și regizorii, și directorii și publicul au fost fericiți să nu mai audă de dramaturgia autohtonă o perioadă. După mai mulți ani și după ce, alături de titluri valoroase ale dramaturgiei universale (mai ales contemporane), au apărut puzderie de spectacole cu piese occidentale de mână a cincea, comedioare vulgare și cu miză zero, care, din păcate, sunt puse în scenă și în prezent, în spectacole gen supă menite să bată țara-n lung și-n lat, explicația puținelor spectacole (raportate la total) cu piese din dramaturgia autohtonă, mai ales din cea de dinainte de 1990, stă, cred eu, în cele pe care le-am afirmat la începutul răspunsului meu. Aș adăuga faptul că noii creatori nu au habar de ceea ce s-a scris înainte, pentru că nu au citit mai nimic, mulțumindu-se să preia poncife de tipul „piese comuniste” sau ziceri ale unor „critici” care o contestă global ca fiind lipsită de valoare.

Dramaturgi ca D.R. Popescu, Teodor Mazilu, D. Solomon, M. Sorescu, A. Baranga, Tudor Popescu, Mihai Ispirescu, Radu F. Alexandru și încă destui alții nu sunt considerați demni de a figura în repertorii alături de tot felul de autori „din afară” jucați doar pentru că sunt „din afară”. Din fericire (nu prea multă), mai sunt teatre și regizori care fac spectacole cu piese românești din perioada ante 1990, spectacole bune și foarte bune, prilej de creații artistice memorabile ale actorilor, regizorilor și scenografilor implicați, cu mare audiență la public și cu succes de critică.

Ați montat, în ultimii ani, texte din această dramaturgie. Care a fost motivul selecției? Cum apreciați că a reacționat publicul? Dar criticii?

În ultimii ani, adică în cei de după 1990, am pus în scenă 30 (treizeci) de spectacole cu piese românești, dintre care 10 scrise înainte de 1990, și 10 premiere absolute, cu piese scrise în ultimii 30 de ani, și 10 după dramaturgia clasică națională. Cele 10 dintre scrierile din comunism sunt: *Vărul Shakespeare* de Marin Sorescu (1990), Teatrul Național Craiova; *Zăpezile de altădată* de Dumitru Solomon (1995), Teatrul de Stat Satu-Mare; *Milionar la minut* de Tudor Popescu (1996), Teatrul Național Târgu Mureș; *Zăpezile de altădată* de Dumitru Solomon (1996), Teatrul din Pitești; *Regii peșitori* de D.R. Popescu (2001), Teatrul

Național Craiova; *Casa cu țoape* de Dumitru Dinulescu (2002), Teatrul Național Craiova; *Zăpezile de altădată* de Dumitru Solomon (2021), Teatrul de Comedie; *Micul infern* de Mircea Ștefănescu (2014), Teatrul Național București; *Breaking News (Ultima oră)* de M. Sebastian (2017), Teatrul de Comedie; *Preșul* de Ion Băieșu (2019), Teatrul Național București. Criteriul de selecție a fost că piesele sunt valoroase, după opinia mea, și au și premise de succes de public. Cu excepția *Vărului Shakespeare*, care mi-a prilejuit un spectacol monumental, de care sunt mândru și astăzi, dar care s-a jucat puțin, fiindcă a avut premiera în mai 1990, când nimeni nu mai era interesat de teatru, și a *Regilor peșitori*, o piesă dificilă pentru public și care s-a jucat doar de vreo 15-18 ori, toate celelalte s-au bucurat de un mare succes, atât de public, cât și de critică (majoritatea, totdeauna există și excepții, desigur). *Micul infern*, de la TNB, s-a jucat de peste 300 de ori în cinci ani; *Breaking News (Ultima oră, cu titlu updatat)* și *Preșul* se joacă mereu cu casa închisă. Critica a reacționat, de cele mai multe ori pozitiv, uneori spre superlativ (*Breaking News* a fost multipremiat la Festco 2018, pentru cel mai bun spectacol, cea mai bună regie, cel mai bun actor principal și secundar, iar eu am obținut Premiul „Brâncoveanu” 2019, acordat de Fundația Alexandrion), altele mai ezitant, dar mereu atent.

Sunteți (și) un scenarist profesionist. Ați intervenit în textele pe care le-ați montat?

Totdeauna trebuie să intervii, fie să scurtezi piesele prea lungi, fie să faci unele modificări ale ordinii scenelor, eliminări sau comasări ale unor personaje puțin importante, să înlocuiești cuvinte ieșite din uz cu altele folosite azi, totul în funcție de ideea de spectacol. Nu fac însă niciodată modificări de esență ale textelor, ci încerc să deslușesc ideile autorilor, pe care doresc să le respect.

Ce piese din această dramaturgie considerați că au un potențial scenic inclusiv astăzi?

Sunt multe piese și autori din perioada comunistă care se adresează nu doar epocii lor, ci care vorbesc despre „bietul om sub vremi”, sau numai despre OM, și care merită toată admirația și recunoștința celor de azi, pentru că au dat seamă și pentru viitorime despre ce s-a întâmplat în colțul ăsta de lume, într-o perioadă foarte zbuciumată a istoriei.

Regizor de teatru (n. 14.09.1956, Cluj). Absolvent IATC (1980), clasa Valeriu Moisescu și Cătălina Buzoianu. Primul spectacol pus în scenă a fost *Neînțelegera* de Albert Camus, la Teatrul din Sibiu (1979). Regizor al Teatrului din Ploiești (1980-1989) și al Teatrului Odeon București (din 1990); profesor asociat al UNATC (1984-1997); director artistic al Teatrului Unu (1996-1999), primul teatru independent din România. Spectacolele montate la Teatrul Mic, Teatrul din Ploiești, Teatrul „Bulandra”, Teatrul Național din Iași, Teatrul „Maria Filotti” Brăila, Teatrul de Comedie, Teatrul Maghiar din Cluj, Teatrul Mundi, Teatrul Unu, Teatrul Național „Radu Stanca” din Sibiu, Teatrul „Merlin” din Budapesta, Teatrul Metropolis și Teatrul Odeon București, în cadrul Pavilionului României la Expoziția Mondială 2005 Aichi, Japonia, la Teatrul „Le Verbe Fou” din Avignon și în cadrul unor proiecte independente; a pus în scenă texte de August Strindberg, Marlowe, W. Shakespeare, Albert Camus, Heiner Müller, Thomas Bernhard, Dario Fo, Robert Patrick, Dumitru Solomon, Stephen Sondheim, Mircea Eliade, Roy Mac Gregor, Denise Chalem, Copi, Cavalerul Giacomo Casanova de Seingalt, Calderon de la Barca, Eugen Ionescu, Alfred Döblin, Franz Kafka și alții; realizează scenarii teatrale și scenografia a peste 30 de spectacole. Expoziție personală de scenografie, în cadrul Festivalului de Teatru Alternativ (AltFest 2000); expoziția personală „Două camere cu nisip”, la Teatrul Odeon, în cadrul FNT (2019). În decembrie 2006, spectacolul său *Portretul lui Dorian Gray* (Teatrul Odeon) a fost prezentat la Bruxelles, în cadrul ceremoniei oficiale de intrare a României în Uniunea Europeană. Premiul A.T.M. Cel mai bun regizor al anului (1988), Premiul UNITER pentru întreaga activitate (2020).

Stimate domnule Dragoș Galgoțiu, cum v-ați apropiat de teatru?

Întâmplător sunt de mult timp foarte legat de teatru, sunt din perspectiva asta un „dinozaur” în lumea teatrală. Am copilărit în Teatrul Național din Cluj, unde mama mea a fost actriță. Țin minte spectacole de prin 1959, când, la trei ani, am și urcat prima dată pe scenă. Am stat aproape de Vlad Mugur până în 1971, la plecarea lui din țară, am început pe vremea aceea să asist la repetițiile lui, dialogurile cu Vlad Mugur despre spectacol devenind, pentru mine, primele lecții de gândire teatrală. În 79, am pus în scenă primul meu spectacol într-un teatru profesionist, la Sibiu, așa că, de atunci până acum, a existat o perioadă suficient de lungă în care am cunoscut avatarurile experiențelor teatrale. Pe de altă parte, având aventuri în pictură și cioplind piatră în paralel cu idila cu teatrul, am avut o privire mai puțin ortodoxă despre textul teatral, deci față de ce poate să însemne dramaturgia și relația dintre text și spectacol.

Mereu am crezut că problema dramaturgiei, în spectacolul de teatru contemporan, e o temă extrem de interesantă și ar merita studiată. Dramaturgia a fost, de o vreme, în mod tacit reinventată; nu se reduce la text, nu se reduce nici la poveștile nonverbale, nici la forme abstracte apropiate de dans sau la o dramaturgie vizuală, povestind impresii doar prin imaginii teatrale. Demult, prin 1979, când eram într-un turneu în Polonia cu primul meu spectacol, am ajuns în Rzeszów, orașul în care s-a născut Grotowski, și am intrat într-o librărie unde erau foarte multe cărți despre el. Am fost surprins că mereu, în toate cărțile, era extrem de prezent, în fotografii, în articole, în studii, un domn, necunoscut pentru mine. Nu era actor, nu era nici director de teatru, era cel care a susținut teoretic teatrul lui Grotowski, cel care a avut capacitatea de a formula conceptul estetic, aparent omul din umbră. Dar nu rămăsese în umbră, unele dintre cărțile pe care le răsfoiam începeau cu fotografia lui mare cât toată pagina. Atunci, demult, am înțeles cât de important poate fi un asemenea personaj. Nu doar experiența teatrală în sine contează, contează și cum o privim, cum o putem înțelege. Există multe aventuri teatrale, și din nefericire unele s-au topit ca și cum nu ar fi fost încă imaginate, toate spectacolele sunt oricum, în mod inevitabil, efemere. Felul în care privim și înțelegem experiența teatrală contează în aceeași măsură ca tot ce se întâmplă pe scenă.

Conceptul de dramaturgie evoluează, dar modul în care este încă privită dramaturgia este extrem de rudimentar. Cred că dramaturgia a devenit de o vreme „materialul brut” pentru spectacol, termenul nu minimalizează importanța pe care o are, materialul acesta, indiferent dacă are de la început un caracter teatral sau nu, va influența în mod decisiv estetica celui spectacol. Vă dau un exemplu. În 1972, am primit cadou manuscrisul unui text al lui Petre Țuțea, *Teatrul Seminar*. Era opera lui fundamentală și el îl considera o piesă de teatru. Textul nu fusese încă publicat, a fost o mare emoție pentru mine. Erau sute de pagini dactilografiate pline de note, era un fals dialog între două personaje, fără nici o situație concretă, fără conflicte, singura referință la cele două personaje erau inițialele care înlocuiau niște nume, textul era, de fapt, un enorm monolog, un text pur filosofic, asemănător cu un text scris de Hegel sau de Heidegger. A trebuit să imaginez o formă, un concept, care să facă posibil ca textul să devină spectacolul de teatru. Țuțea era extrem de important pentru mine. Am încercat să imaginez un dialog între acel text și forme eclectice, secvențiale, de spectacol. Ar fi fost, evident, naiv și imposibil să „ilustrez” textul. După aventura asta în ceea ce privește limbajul teatral, am avut multe

alte experiențe asemănătoare, am pus în scenă *Epopoea lui Ghilgamesh*, *Portretul lui Dorian Gray*, *Berlin Alexanderplatz*, *Memoriile lui Casanova*, *Secretul Doctorului Honigberger* etc. etc. sau chiar piese de teatru care par imposibil de pus în scenă: *Hamlet Machine* sau *Medeea Material* de Heiner Muller... Nu erau dramatizări. Am fost tentat să inventez forme estetice, limbaje teatrale, în care textul dramatic să fie prezent secvențial, alternând alte forme de expresie teatrală. În *Portretul lui Dorian Gray*, de exemplu, în scenariul spectacolului, textul personajului principal lipsește complet – personajul era interpretat de un dansator. Nu era doar o soluție teatrală radicală, era un concept, personajul își trăia existența ca operă de artă. Demult, într-o noapte, Nichita Stănescu mi-a spus ceva important, era ca secretul bine păstrat al unui bătrân alchimist, mi-a spus că poezia contemporană este arta fracturii. Comparația este mereu explicativă, metafora este abruptă și radicală. „Un nor ca un cal” e o expresie leneșă și naivă, „norul cal” are intensitate, e puternică și bizară. În *Portretul lui Dorian Gray*, având un personaj central cu un alt cod estetic, totul era deformat, dialogurile dintre personaje și Dorian erau imposibile, deveneau monologuri, de fapt, în apropiere de Dorian toți deveneau singuri, uneori întreaga secvență teatrală era nonverbală, momentele de dans sau de balet păreau deraieri estetice sau iraționale, spectacolul glisa mereu între forme estetice diferite. Era o meditație asupra existenței ca artă și în același timp o meditație despre natura faustică a artei, teatrul devenea eseu asupra textului cărții, iar eseu era ocultat de farmecul decadent al imaginilor din spectacol. În mod bizar, nu doar mulți spectatori, dar și mulți critici de teatru spuneau „piesa” *Portretul lui Dorian Gray*. Nu există o asemenea piesă de teatru. Scenariul spectacolului nu era o dramatizare a romanului, spectacolul era o formă teatrală de eseu asupra romanului.

Ce înseamnă *scenariu teatral* în spectacolul contemporan? Scenariile teatrale sunt o formă de dramaturgie sau nu? Care este „perimetrul” unui scenariu teatral, care sunt limitele, ce este specific, cum poate fi definit, ce efecte estetice produce un scenariu teatral în raport cu o piesă de teatru? De aici se poate începe un dialog. Pentru mine, e important un asemenea dialog, pentru că înțelegând ce anume deschide o experiență teatrală putem defini limbajul teatral. Un spectacol poate porni de la un text, de la o imagine, de la o temă, de la muzică, sau de la simple impresii. Cum se transformă experiențele astea, cum devin ele un spectacol de teatru? Care este diferența între aceste forme de dramaturgie și „piesa bine scrisă”? Există sau nu diferențe? Mi se pare extrem

de important să încercăm să definim cum ne raportăm la ceea ce facem sau la ce privim. Altfel, dacă suntem orbi, experiența teatrală nu poate fi socotită un limbaj, este doar o grămadă de soluții puse împreună subiectiv, uneori cu mult farmec. Evident, există forme de teatru și mai rudimentare, cu rețete estetice răsuflate, moarte, mai există și spectacolul naiv, ilustrativ. Dar chiar dacă închidem ochii la evoluția esteticii teatrale, formele vor continua în mod firesc să evolueze, estetica teatrală va continua să se schimbe. Mi se pare important faptul că putem să citim hieroglifile egiptene, nu e absurd să nu putem citi un limbaj teatral doar pentru că el devine sub ochii noștri o altă limbă, doar pentru că este un alt mod de citi și de a scrie?

Dramaturgia românească din perioada comunistă este, după 1989, puțin prezentă în repertoriile teatrelor. Care credeți că sunt explicațiile?

Întrebările provoacă nevoia de a înțelege, care este mereu mai importantă decât răspunsul în sine. Înțelegerea unor experiențe trecute ne ajută să ieșim din fuga timpului, ne apără de patimile imediatului, dezvăluie dinamica unor fenomene, ne ajută să vedem dincolo de fotografiile statice ale unor momente, printre care, inevitabil, se vor număra mereu, în curând, și momentele de acum.

Relația dintre dramaturgie și scenă este complicată, iar o discuție despre prezența dramaturgiei din perioada comunistă în spectacolele de acum este din multe motive și mai complicată. Totul s-a schimbat în ultimii 30 de ani, și lumea, și teatrul. Cei peste 30 de ani care au trecut lasă tot mai puține șanse unor texte să fie cunoscute de cei care fac acum teatru. Există câțiva autori și câteva texte care au o mitologie, de aceea sunt cunoscute, dar și mitologia asta devine tot mai palidă.

Au fost mai multe perioade care definesc viața teatrală înainte de 89, nu putem amesteca epocile, au fost extrem de diferite. A existat o primă perioadă, cea stalinistă, care, pe lângă seismul politic și social, a fost marcată de un cult pentru cultura rusă, a urmat apoi o perioadă de deschidere culturală, extrem de vizibilă în teatru, care a fost și ea urmată de o perioadă diferită, întunecată, din ce în ce mai întunecată, în care și teatrul și întreaga realitate din jur au suferit mult. Pentru că rănilor ultimei perioade înainte de 1989 au provocat multă suferință, pentru că totul devenise sufocant, dar și dintr-un reflex firesc

de simplificare, imaginea acestei perioade se suprapune, de obicei, peste întreaga epocă, incluzând cele două momente anterioare. Dacă privim însă viața teatrală, atât arta spectacolului, cât și dramaturgia, momentele sunt, așa cum afirmam înainte, extrem de diferite.

Dramaturgia primei perioade este un fel de preistorie a dramaturgiei noului regim, este convențională, patetică și ideologizată, nu cred că este în zona de interes a discuției, decât ca posibilă experiență exotică. Perioada a doua a impus însă dramaturgi importanți. Era epoca în care teatrul românesc a cunoscut o mare explozie estetică, era o mare schimbare de atitudine, era parcă un alt aer, o altă emoție, un mare entuziasm. Pe scenă, se jucau Ionesco, Camus, Sartre, Büchner, Diderot, Max Frisch, Brecht, Anouilh, Pirandello, era epoca marilor turnee în Europa... În același timp, în Polonia făceau teatru Kantor, Grotowski și Szaina, teatrul european era influențat de Living Theater, spectacole puse în scenă de Brook, la Royal Shakespeare Company, au venit la București, era epoca în care un nou val de regizori au schimbat radical estetica teatrală: Liviu Ciulei, Radu Penciulescu, Vlad Mugur, Lucian Pintilie, David Esrig, Aureliu Manea, Andrei Șerban. Tinerii dramaturgi care respirau aerul proaspăt al acelei perioade erau Marin Sorescu, Teodor Mazilu, D.R. Popescu, Gellu Naum și mulți alții. Spectacolul de teatru a trăit, în perioada aceea, un timp de intensă creativitate. Din păcate, după o vreme, entuziasmul acelei epoci a fost stins. A treia perioadă, așa cum am afirmat, a fost întunecată. A existat o inerție a perioadei anterioare, dar creativitatea a devenit tot mai mult o formă rară de rezistență. Spectacolele importante au devenit tot mai puține, textele importante la fel. A apărut și o inflație de maculatură a textelor pentru teatru, ca urmare a unei politici culturale care s-a dovedit greșită. Repertoriile teatrelor erau aprobate de Ministerul Culturii, exista un anumit procent obligatoriu de dramaturgie autohtonă, procentul fiind mai important decât calitatea textelor, asta a creat inflație, lipsă de competitivitate și, implicit, o imagine proastă a textelor scrise pentru scenă. A pune în scenă o asemenea piesă de teatru a devenit similar cu acceptarea unui proiect teatral prost, în cel mai bun caz mediocr.

Imediat după 1989, a urmat o reacție firească de eliberare a repertoriului de presiunea impusă, o eliberare de mediocritatea maculaturii. Au fost căutate texte care propuneau teme noi și o estetică nouă. Reacția a fost un fenomen firesc. Apoi s-a întâmplat un alt fenomen extrem de interesant, important de consemnat.

Spectacolele de teatru au cunoscut o nouă perioadă de efervescentă, în timp ce alte arte, pictura, sculptura, literatura, au început să traverseze o perioadă de somnolență. A fost, în primul rând, o nouă explozie a formelor esteticii teatrale. Teatrul a început să asimileze tot mai organic experiențele altor arte, artele vizuale, dansul. Pe de altă parte, prin natura lui, spectacolul de teatru, chiar dacă trăiește mereu o mare foame de texte pentru a fi rostite pe scenă, poate apela și la texte cunoscute, prezentându-le în forme libere, redescoperindu-le, citindu-le altfel. Limbajul teatral a prins tot mai mult curaj, dezvoltările nonverbale, vizuale, s-au impus și ele ca o formă de dramaturgie. Tendințe estetice contemporane au redus tot mai mult piesa de teatru, așa cum era ea privită înainte, la scenariu, caracterul secvențial al scriiturii a început să fie tot mai mult în acord cu noua estetică teatrală, renunțându-se tot mai mult la regulile de construcție a unei piese de teatru. Dacă privim din perspectiva asta, „foamea de texte” pentru scenă de acum nu obligă regizorii și managerii de teatru la o redescoperire a textelor de acum 40 sau 50 de ani. Există suficiente alte soluții. Pare mai important cum citești un text decât textul. Pe de altă parte, scenariile teatrale, *draft*-urile de text pentru scenă, reprezintă forme mai flexibile pentru o estetică teatrală contemporană.

Un alt fenomen care influențează alegerile repertoriale este și instalarea unei stări de nervozitate în actul de comunicare, o stare generală de neîncredere în vocația culturală a spectacolului de teatru, o atitudine care favorizează alegeri mai sigure, texte modeste sau chiar proaste, dar cu considerare comercială. Există o tot mai mare nevoie de senzațional, e tot mai limpede dorința de a provoca spectatorii, orice spectatori, să vină la teatru, titlul unui spectacol riscă să semene tot mai mult cu logo-ul unui mare brand comercial. Tendințele astea nu ar trebui privite doar cu neîncredere, ele pot destabiliza fenomenul teatral și în sens bun, nervozitatea asta poate provoca și pot să apară noi experiențe, se pot imagina noi breșe în estetica teatrală. Este posibil ca această stare de nervozitate a formei teatrale, vulnerabilitatea, volatilitatea și chiar derapajele care se produc, să anunțe un mare seism, o mare mutație estetică sau de atitudine, așa ceva este oricând posibil. Instabilitatea, nervozitatea și volatilitatea pot avea însă și efecte nefericite, impredictibile, și mă gândesc la ce s-a întâmplat în ultimele decenii în pictură. Unele arte, uneori, chiar dacă nu dispar, se pot destrăma. Foamea de text, nevoia de text cu substanță poate fi un timp ignorată și înlocuită de căutări, de rătăcirii și emoții. Există o nevoie

instinctivă, în artă, de „a trece iar frontiera”, dar substanța ar trebui să revină în teatru, meditația prin teatru are nevoie de gând și de puterea pe care o are cuvântul pe scenă.

Avem reflexul de a ne grăbi, mai ales în teatru, poate pentru că simțim mereu cât este de efemeră aventura teatrală. Probabil că presiunea despre care am scris, presiunea unui posibil nou mare seism în viața teatrală, nu ne dă liniștea necesară de a reciti texte uitate și, când le citim, le privim doar ca pe niște soluții minore, imediate, sau pentru a le bifa efemer într-un repertoriu. Nervozitatea și graba noastră nu favorizează multe categorii importante de texte, inclusiv cele la care ne referim, cele care par să aparțină, toate, la grămadă, unei perioade nefericite, întunecate, de care încă ne este probabil frică și care vrem probabil instinctiv să rămână uitată.

În mod sigur, pe lângă observațiile enumerate mai sus, există și alte motive pentru care textele de acum 40 sau 50 de ani nu sunt aduse pe scenă. Există un evident sentiment general de culpă care acoperă ca o umbră întreaga perioadă de dinainte de 1989. Bizar, umbra asta nu acoperă actorii, regizorii, pictorii, sculptorii, umbra se întinde mai ales asupra unor poeți, asupra unor scriitori și asupra dramaturgiei. Demonizarea aceasta există și probabil îi face reticenți pe mulți regizori, pe manageri, este posibil să existe o neîncredere și în public sau în anumite categorii de public. De aceea, sunt puțini cei care riscă să aducă pe scenă texte care par să poarte stigmatul acelei epoci întunecate.

Ce autori din această dramaturgie continuă să vă rețină atenția? De ce? Ce piese considerați că au un potențial scenic inclusiv astăzi?

Dramaturgia reprezintă un patrimoniu cultural și este singura formă a experienței teatrale mai puțin volatilă. Susținerea acestui patrimoniu cultural prin spectacole ar trebui să fie un act firesc, un proiect necesar. Spectacolele ar trebui însă să reconfirme textele, să alunge umbrele neîncrederei, spectacolele trebuie să fie vii, convingătoare. Politica repertorială nu este suficientă, ea poate avea efecte pozitive doar dacă spectacolul este seducător, dacă ne convinge, dacă provoacă interes sau entuziasm. Dacă nu, textul va fi iar aruncat înapoi în dulapul cu piese de teatru depozitate în dosarele acoperite de praf.

Există mai multe categorii de texte de atunci care pot fi interesante acum. Înainte de 89, nu totul era politizat, așa cum, în mod eronat, se crede. Înainte de 89, nu au scris doar Everac, Ion Brad și Eugen Barbu. În anii 80, au apărut primele texte ale lui Vișniec, am amintit înainte de Sorescu, de Naum, de Mazilu. Piese scurte ale lui Dumitru Solomon, uitate pe nedrept de mult timp, sunt extrem de interesante, iar *Pisica din noaptea anului nou* a lui D.R. Popescu este radiografia teatrală a unei epocii, un text scris cu un curaj de neimaginat, cu un curaj sinucigaș, calitatea teatrală și literară a textului fiind, după părerea mea, excepționale. Nu cunosc un text contemporan, scris în ultimii 30 de ani, cu aceeași substanță și cu aceeași putere teatrală.

În 1975, într-o seară de vară, într-o călătorie făcută prin Maramureș și Bucovina, Marin Sorescu mi-a povestit cu entuziasm că a început să scrie o piesă istorică. Nu mi-a spus atunci cum se va numi piesa de teatru, am aflat mai târziu: era vorba despre *Răceala*. Îmi vorbea cu entuziasm, avea ceva de copil care pregătește o mare șotie, zâmbea mereu și se bucura povestind. Spectacolul pus în scenă la „Bulandra” a fost un mare spectacol. E bizar cum risipa de inteligență și umor fin din acel text a rămas după aceea acoperită de praf. Textul scris de Sorescu nu are nici o legătură cu comunismul, cu dictatura, cu foametea din anii 80 sau cu violențele din perioada stalinistă. *Răceala* este o piesă de teatru scrisă de un mare poet, care s-a simțit atras de teatru și a făcut teatrului câteva mari cadouri.

Sper ca întrebările puse de dumneavoastră pe acest subiect să trezească interesul pentru acele texte care au puterea de a supraviețui timpului. Trebuie însă, în același timp, să acceptăm că există autori, unii dintre ei mari scriitori, a căror estetică face dificilă aducerea textelor lor pe scenă acum, tot așa cum se întâmplă să fie redescoperiți alții, uneori după secole de uitare. Seneca este un mare exemplu. Iar Claudel, un autor magic, este, din păcate, uitat iar estetica lui teatrală pare acum desuetă.

Ați fi interesat să montați o piesă aparținând acestei dramaturgii? Care ar fi aceea? De ce?

Am început să lucrez deja la un proiect pe un text de Naum. Am mai vrut să pun în scenă același text acum vreo 15 ani, în cadrul unui proiect mai mare

legat de avangarda românească. Subiectul, mă refer la avangarda românească, este seducător. Naum este un autor atipic pentru dramaturgia din perioada dinainte de 89. El poate fi asociat cu Tristan Tzara, cu Ilarie Voronca, și, evident, cu marele lui prieten, cu pictorul Victor Brauner. Este cunoscută marea admirație a lui Breton pentru Naum. A existat însă un grup mai mare de scriitori, poeți și dramaturgi, cu o estetică asemănătoare, cu teme asemănătoare. Majoritatea sunt ignorați sau uitați, din păcate. Pe lângă Dumitru Solomon, pe care l-am amintit deja, l-aș aminti și pe Toma George Maiorescu, poet, eseist, care a scris și teatru. Există însă legături stilistice și între Naum și Mazilu. Suprarealismul are vitalitate poetică, nu este mușcat de timp; Naum imaginează o teatralitate intensă și este metafizic. Metafizica teatrală a lui Naum este importantă pentru mine. Nu am sentimentul că fac un act de restituire a unui scriitor uitat, a unui scriitor din stigmatizata perioadă comunistă. Gellu Naum este, pentru mine, un mare artist viu, textele lui sunt vii, intense și extrem de seducătoare.

Este „ieri” / „azi” o opoziție valabilă, în teatru, mai exact, pentru regizor?

Nu vreau, evident, să scriu un eseu despre teatru, dar vreau să evit un răspuns care mutilează felul în care privesc eu fenomenul. Pentru că nu există doar aceste perechi: timp trecut și timp prezent, dramaturgie și scenă... Răspunsul este dincolo de schema asta. Acolo, în răspunsurile și întrebările care se nasc, totul devine viu, interesant, teatrul capătă sens, atât în forma rostită, cât și în formele nonverbale care articulează un altfel de dramaturgie. Și, dacă acceptăm că fenomenul teatral de acum respiră în felul acesta, dacă acceptăm formele vii ale teatrului, putem redescoperi și relicve ale vechilor experiențe, le putem resuscita, le putem înțelege.

Dacă acceptăm că există moduri diferite de a înțelege experiența teatrală, putem privi spectacolul de teatru ca pe o experiență subiectivă, ca pe un discurs inevitabil foarte personal și, conștient sau nu, ca pe o mărturisire. Ceea ce povestim în teatru, indiferent de temă sau text, este legat de impresii personale, de gânduri, de emoții imediate sau de gânduri și de emoții profunde, e ca și cum am povesti vise.

Există diferențe între timpul din teatru și timpul din afara lui, spațiul teatral este o bizară mașină a timpului, sălile construite pentru teatru nu au, de obicei,

ferestre, sunt ca niște catacombe. Suntem seduși de dimensiuni diferite ale existenței, vorbim despre realități diferite. Ne rănesc și ne seduc realități diferite. Reacționăm la vacarmul vieții sau la aventuri iraționale în întuneric. Nu există reguli despre ce povestim într-un spectacol de teatru, de aceea regizorul de teatru, cel care imaginează un spectacol, este tentat mereu să fie liber... Subiectivitatea în teatru e complicată, extremă, ritualul teatral are mai mulți creatori, grupurile de spectatori se schimbă și chiar dacă ritualul teatral se repetă întâlnirile sunt mereu diferite. Privim o experiență teatrală în mod diferit, dinăuntru și de afară, există un clarobscur în jurul scenei, există spectacole imaginare paralele cu ce se întâmplă pe scenă, spectacolele imaginare ale tuturor celor care participă la spectacol, și fiecare privește spectacolul de pe scenă în mod diferit, altfel. Impresia de mister și de farmec a unei experiențe teatrale se naște și pentru că, în jurul scenei, există aceste inevitabile experiențe ale imaginației. Timpul teatral consumă simultan toate aceste experiențe. Încercarea de a lega brutal și explicit o experiență teatrală de realități din afara teatrului este, cred, o încercare naivă, pentru că timpul teatral este intens și înghite timpul profan, timpul din afara scenei. Timpul din afara teatrului e devorat, se scufundă în spectacolul de teatru ca într-o fântână. Spectacolul de teatru are vocația de a fi conceptual chiar atunci când cei care îl imaginează ignoră să accepte asta. Spectacolul de teatru este un animal mitologic.

După 90, s-a schimbat ceva în modul de a face teatru, de a structura un spectacol, de a-i fixa miza/mizele, de a lucra cu trupa?

Anul 1990 a reprezentat pentru toți o mare fractură, dar reacțiile celor care fac teatru au fost diferite. A existat o intensă stare emoțională, unii artiști au descoperit abia atunci că sunt liberi, alții au continuat să fie liberi, iar libertatea fiecăruia a fost, în mod firesc, diferită. Au explodat noi experiențe intense, au apărut noi derapaje, a existat o accelerație a multor experiențe artistice. Au fost și multe focuri de paie... Teatrul este, așa cum repet foarte des, o experiență fragilă și efemeră. Cred că acum, după ce emoția celui mare *tremblement de terre* care a schimbat sau a promis că va schimba totul s-a mai stins, avem o imagine mai clară a schimbării. Nu totul e mai bine acum, și asta nu din cauza unor inevitabile derapaje, sau pentru că noile forme de teatru hibride, sau

instabile, sau lipsite de orice susținere financiară, sunt obligate la precaritate și marcate de lipsa unei condiții profesionale, sau pentru că numărul mare de artiști care nu au cum și unde să facă teatru și nu se pot exprima chiar dacă sunt liberi să o facă, există și alte motive, profunde. Teatrul, și nu doar teatrul, cultura, a fost, înainte de 1989, o insulă a lui Prospero, un Paradis izolat în mijlocul furtunii care devasta totul, un spațiu al evadărilor imaginare posibile. Cu siguranță, cultura își va regăsi această putere, dar nu a găsit-o încă, de aceea rătăcește încă pe o corabie vulnerabilă la furtună.

În teatru, au fost mereu momente în care tinerii, mai ales tinerii, au alcătuit grupuri, au apărut mereu lideri și au inventat trupe, au trăit mari și intense experiențe împreună. Dificultățile de orice fel nu reprimă această nevoie de a fi împreună, din contră. De aceea, sunt convins că nu confortul, ci presiunea asupra artiștilor tineri va produce noi erupții și vor fi un combustibil al imaginării unor noi experiențe importante în teatru. Artiștii maturi sunt singuri, ei pot avea mărturisiri, pot imagina spectacole sau juca în spectacole extraordinare, dar estetica lor va aparține mereu timpului care rămâne în urmă. Orice se întâmplă în jur, orice cutremur, orice furtună, furtuna din ei, cutremurul din ei este mai mare. Repet, marii artiști rămân, la un moment dat, singuri.

Este publicul o componentă a proiectului teatral? Care public? Respectiv, ce fel de teatru se face acum? Pentru cine?

Spectatorii și publicul sunt o componentă a experienței teatrale. Spectatorii nu se constituie mereu într-un public, ceea ce numim la plural nu devine un singur corp, nu poate fi definit la singular. Dacă spectatorii pot fi diferiți și se pot raporta diferit la un spectacol și la o anumită experiență estetică, la o atitudine, sau la o mărturie artistică, publicul presupune o relație de complicitate, valori comune și o continuitate a relației. Publicul are nevoie de timp de formare și se poate pierde. Artiștii au nevoie de public, nu doar de spectatori, dar publicul se formează din spectatori. Cred că publicul stabil, cel care nu se dizolvă prea repede, e cel care se formează nu pentru că artistul îl cheamă insistent, nu îl ademenește și nu îl flatează. Cum am afirmat înainte, între oamenii scenei și spectatori este nevoie de complicitate: atunci spectatorii vor deveni public.

Ce a modificat circulația în afară, în ambele sensuri? Suntem astăzi mai prezenți? Mai actuali?

Faptul că cei care fac teatru circulă și în alte spații culturale le dă și șansa de a cunoaște și pe aceea de a fi cunoscuți. Cred, însă, că experiențele astea nu influențează profund imaginația lor creatoare, ea favorizează în mai mare măsură educația și informația culturală. Imaginarul și personalitatea au rădăcini mai adânci și obscure. Mai mult decât în teatru, în pictură, de exemplu, experiențele astea pot deveni și nocive, galeriștii sunt cei care îi presează tot mai mult pe artiști să picteze ce se vinde. Există trenduri comerciale peste tot în artă, ele sunt un fel de boli, iar artiștii sunt vulnerabili. A fi actual în oricare dintre experiențele culturale, a fi în *trend*, poate însemna a te vinde mai bine.

Mai există și care sunt solidaritățile, în teatru? Sunt ele necesare?

Experiența teatrală obligă la un acord între a fi singur, pentru că doar singurătatea îți dă forța de a mărturisi despre tine, și a fi împreună, pentru că teatrul se face comunicând mereu și în multe forme cu alții. Complicitatea dintre oamenii scenei și publicul lor are ca sursă o altă complicitate, cea dintre cei care imaginează împreună un spectacol de teatru. E ca un cerc magic, care are în centru artistul, cu iraționalul bătuit de coșmare și vise, de amintiri și emoții, în jurul lui sunt alți artiști, cu care el intră în rezonanță. Dacă nu există această rezonanță, dacă cei care fac un spectacol de teatru nu pot imagina împreună, spectacolul va fi infirm, va mima doar că spune ce pare că vrea să spună. Dacă cei care fac, la un moment dat, teatru împreună au gânduri, emoții, coșmare și vise care trec de la unul la altul, atunci toți sau o parte dintre ei devin, măcar pentru o vreme, unul singur, și chiar dacă vremea asta împreună este uneori scurtă, ceea ce se întâmplă între ei are puterea să iradieze spre spectatorii care pot deveni, datorită acestei iradierii, public. Metamorfozele astea au ceva miraculos, nu se întâmplă doar pentru că dorim să se întâmple, sunt și vulnerabile. Alchimia relațiilor între cei care fac teatru este o știință imperfectă, dar asta nu îi răpește din farmec. Pentru mine, multe experiențe teatrale au devenit mari și intense experiențe existențiale, ca efect al acestor complicități născute miraculos și, de multe ori, miracolul a fost nu doar intens, a fost mult mai puțin efemer decât îmi imaginam că urmează să fie și, tot ca urmare a complicităților din teatru, am descoperit și am păstrat mari prieteni.

Regizor al Teatrului Național „Vasile Alecsandri” din Iași (n. 07.02.1960, Bacău). Absolvent al Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică „Ion Luca Caragiale” din București (1987), la clasa prof. Cătălina Buzoianu – Gheorghe Vitanidis, asistenți Cristian Hadji-Culea și Nicolae Oprețescu. Are în palmares o bogată activitate. Printre spectacolele realizate se regăsesc titluri precum *Ivanov*, *Proștii sub clar de lună*, *Ușa*, *Robespierre și regele*, *Strigoii*, *Negustorul de timp* sau *Vis cu statui*. Premiul pentru regie al Editurii DAB-CANOVA (1990). Doctorat în teatru. A publicat numeroase articole și studii în presa ieșeană și în reviste de specialitate; Doctorii doctorului Cehov (Editura Princeps Edit, 2005). Inițiator al Programului ARTSCHOOL al UNITER, care are ca scop introducerea teatrului ca formă de educație în comunitățile de copii. Ordinul Meritul Cultural în grad de cavaler (2002).

Am crezut și cred în dramaturgia românească. Cu sincope și cu denivelări, ea reprezintă adecvat starea teatrului autohton și, mai ales, starea societății românești. Nu pot să nu constat însă că există o anume rețineră în a o frecventa spectacologic. De vină sunt, în primul rând, regizorii și, parțial, actorii. Din acest punct de vedere, directorii de teatre sunt, într-o majoritate malignă, ignoranți și opaci.

În ce mă privește, am coordonat proiectul „Dramaturgi români de azi” al Teatrului Național din Iași, început în anul 1994 sub directoratul lui Ioan Holban, care s-a desfășurat, cu succes autentic, pe parcursul câtorva stagii bune. Am citit (multe!) și am montat (mai puține...) texte recente și cred că sunt unul dintre puținii regizori care posedă o radiografie viabilă a calităților și a defectelor dramaturgiei românești de la 1980 și până azi. Ceea ce mă determină să afirm, în deplină cunoștință de cauză, că ea există și că are respirație proprie.

Pe aceeași linie, sunt participant activ al proiectului „Lecturi la Cub”, al aceluiași Teatru Național din Iași, inițiat în stagiunea 2019-2020 de către directorul-regizor Cristian HadjiCulea, un proiect viu, ba chiar terapeutic sub aspectul „valabilității” scenice a dramaturgilor actuali. Îmi amintesc apoi cu drag și cu mândrie că am sprijinit cu spectacole realizate de mine „Colocviile naționale de dramaturgie contemporană”, organizate cu aplicată îndârjire de către sincer-regretatul Mircea Ghițulescu.

Ca regizor angajat al Naționalului ieșean (din 1987!) și ca om de teatru profund și definitiv atașat culturii naționale, știu sigur că dramaturgia românească există, că e cel puțin frecventabilă și că poate provoca spectacole valoroase. Dacă o cauți, dacă o cercetezi implicat, dacă o tratezi scenic cu aceeași seriozitate profesională (și profesionistă!) cu care tratezi, de pildă, un text clasic și, mai ales, dacă îți asumi curajul de a crede în ea...

Cunosc operele câtorva dramaturgi români cu certă vibrație de spectacol: D.R. Popescu, Dumitru Solomon, Romulus Guga, Iosif Naghiu, Vlad Zografi, Ion Băieșu... Unora le-am montat textele, pe ceilalți încă îi „adulmec”. Sunt însă doi scriitori care, chiar dacă provin din „contemporaneități” diferite, fac parte din fibra intimă a condiției mele de regizor: Matei Vișniec și Teodor Mazilu.

După Caragiale, Teodor Mazilu este, din punctul meu de vedere, cel mai adânc diagnostician al „românismului”. Poate de aceea am montat, înainte de 1989 – o dată și după 1989 – de trei ori, în variante scenice complet diferite, *Proștii sub clar de lună*. E un text care își remodelează sensurile, mereu consonant cu spasmele societății românești. Așa că nu exclud o a cincea variantă de spectacol...

Textele teatrale ale lui Matei Vișniec sunt mai mult decât piese de teatru. Au o metafizică magnetică, provoacă stări și dislocă gânduri, pun în mișcare o anume neliniște benignă, pe care o purtăm în noi de la o zi la alta, fără a o înțelege de cele mai multe ori, dar resimțind-o intempestiv, atunci când apucăm să privim în noi înșine. Am montat *Ușa* în premieră absolută, la Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani, *Negustorul de timp*, la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași, în premieră națională, spectacol cu un succes deosebit într-un turneu din Spania, și *Cabaretul cuvintelor*, în același teatru, care a impresionat și la „Întâlnirea Teatrelor Naționale” de la Chișinău (Republica Moldova). Am în portofoliul de proiecte două texte recente ale lui Matei Vișniec. Curând va veni și vremea lor...

Așadar, am crezut și cred în dramaturgia românească.

9 martie, 01:20

Regizor (n. 13.01.1968, la București). A absolvit Facultatea de Teatru din București (1998), clasa Cătălina Buzoianu. Premiul de excelență pentru regia spectacolului *Ținutul din miezul verii* de Tracy Letts, Gala Premiilor Municipiului București pentru Artă și Cultură (2017); Premiul pentru regie și premiul pentru cel mai bun spectacol pentru *Dansând în noapte* de Patrick Ellsworth, în cadrul Festivalului Național de Dramaturgie Contemporană, Brașov (2016); Premiul pentru regia spectacolului *American Buffalo* de David Mamet, Festivalul Național de Dramaturgie Contemporană, Brașov (2014); Premiul pentru regia spectacolului *Elling* de Axel Hellstenius, în colaborare cu Petter Naess, în cadrul Festivalului Național de Dramaturgie Contemporană, Brașov (2011); Nominalizare UNITER pentru regie și cel mai bun spectacol pentru *Aniversarea (Festen)* de Jeroen Van den Berg (2010); Marele premiu pentru *Billy Șchiopul* de Martin McDonagh, Festivalul „Capul de... regizor”, Buzău (2006); Premiul pentru regie pentru *Romanșioșii* de Edmond Rostand, Festivalul de Comedie de la Galați (2000); Premiul Juriului pentru același spectacol, Festivalului de Teatru Scurt de la Oradea (1999); Nominalizare UNITER pentru debut (1998); Premiul criticii pentru debut pentru *Trei femei înalte* de Edward Albee, în cadrul Galei Criticilor (1998).

Nici cei treizeci de ani care au trecut de la Revoluție nu au fost uniformi în raportarea noastră la regimul comunist din care am scăpat. În anii nouăzeci, când eram student, scene din dramaturgia unui Mazilu, de exemplu, erau mult folosite la clasele de actorie. În acei ani, în mod firesc, nu mai voiam să avem nici o relație cu epoca precedentă. Poate că a fost cumva nedrept, pentru unii dintre autori, dar a fost necesar și natural. În fond, dacă teatrul este oglinda societății, e normal ca el să fi evoluat exact cum a evoluat și societatea românească după 1989.

Apoi, o componentă esențială a dramaturgiei din epoca comunistă (atunci când nu vorbim de pura propagandă) era complicitatea politică dintre autori/regizori/actori și public. Se transmitea un mesaj sarcastic, ironic, „se făcea mișto” de autoritățile comuniste. Poate e exagerat spus „complicitate politică”: teatrul era mai mult o supapă socială, nu a născut vreo mișcare politică rezistentă, de *underground*. După Revoluție, această complicitate nu a mai fost necesară. Oamenii puteau critica fără frică, ba chiar cu sete, puteau participa la demonstrații, pe scurt, începuse viața democratică, iar sălile de teatru se cam goliseră. În nici un caz nu ai fi putut aduce publicul înapoi în sală cu un autor din epoca comunistă.

Un al treilea motiv pentru care nu se mai jucau acești autori este nevoia de conexiune cu Occidentul, pe care au resimțit-o mai ales regizorii tineri. Au apărut titluri ale unor autori contemporani din Vest, și chiar dacă uneori textele acestea nu prea rezonau cu mentalitatea noastră sau cu problemele noastre din acea epocă, ele erau mult mai bine primite de către spectatori și au avut un rol important în readucerea publicului în sala de teatru.

În acest moment, singurul lucru care ne mai leagă de dramaturgia respectivă ar fi nostalgia unei anumite generații, cea care lansează mereu „reproșul” că nu se mai ridică nimeni la valoarea „generației de aur” (termen aproape mitologic, utilizat și în fotbal), dar care nu cred că a urmărit generația respectivă la teatru, ci în filmele de propagandă naționalistă mascată, gen Sergiu Nicolaescu, sau în „Albumul duminical” – o emisiune de scheciuri a Televiziunii Române din anii comunismului. Eu, unul, nu sunt interesat de montarea acestor texte. Mi se pare că lumea românească consumatoare de teatru s-a îndepărtat suficient de mult de obsedantele decenii de dictatură comunistă încât să nu se mai simtă reprezentată de acel tip de scriere dramatică.

Andrei MĂJERI

Regizor de teatru (n. 1990, Novaci). Absolvent Facultatea de Teatru și Film a Universității Babeș-Bolyai, Cluj. A colaborat la numeroase teatre naționale din București, Cluj-Napoca, Craiova și alte orașe. Spectacolele sale se leagă de titluri ca *Nunta însângerată*, *Medea's Boys*, *Meșterul Manole*, *Las Meninas*, *Agamemnon* sau *Moarte și reîncarnare într-un cowboy*.

1.

Primo, consider că este vorba despre o pseudo-tendință de occidentalizare a repertoriilor. *Secundo*, se poate observa o repulsie a creatorilor de teatru contemporani față de un material suspectat de o contaminare inerentă (venită în urma restricțiilor acelei epoci). Desigur, ambele premise sunt slabe, dar, sub auspiciile emoțiilor ultimilor treizeci de ani de perpetuă tranziție, aplecarea spre ceea ce ne pare doar un erzaț de dramaturgie a fost sporadică. Am văzut

În ea doar forme cuminți de subzistență, ba chiar unele fățiș raliat directivelor de partid. Ca regizori, nu ne-a mai interesat atât de mult nici metafora, n-am mai căutat *șopârlițele*, am ales structuri noi, tributare unui discurs direct, militant, dezbărat de excesul de formă sau cumințenie tematică. *In extremis*, am migrat spre acele opere clasice răs-montate, încercând să ne dovedim valoarea artistică ieșind de sub anxietățile precedentelor *hit-uri*. Există voci care suspectează firea literară românească de un lirism excesiv, dar, din punctul meu de vedere, acest lucru nu contrazice existența dramaturgiei de calitate. Paradoxal, se scrie și acum prea puțin pentru scenă. Comparativ cu vecinii noștri (sârbi, maghiari, ba chiar bulgari) capacitatea de internaționalizare a textelor românești s-a dovedit cvasi nulă, ele netrecând proba traducerilor și a montărilor decât foarte rar. Probabil, pentru cei care nu au prins deloc acea epocă, există și o teamă a imposturii. Recent am montat un text contemporan al Savianei Stănescu (*Kilometrul Zero/ The Revolution Project*), care tratează tema Revoluției din 1989, și, în urmă cu câțiva ani, un text 80-ist rusesc (*Dragă Elena Sergheevna* de Ludmila Razumovskaia), dar niciun text românesc din acea perioadă. Un semn bun găsesc în faptul că noile generații de spectatori nu s-au arătat reticente la reprezentările calitative ale dramaturgiei din vremea comunistă (ca, de exemplu, cele ale lui Victor Ioan Frunză).

2.

Cel mai probabil, de la mine nu va veni o propunere prea curând, deși mereu m-am arătat deschis comenzilor din partea managerilor, atât de uzitate în alte țări și destul de rare în peisajul nostru teatral. Dacă ar fi să dau un exemplu, *Mobilă și durere* de Teodor Mazilu este o comedie excelentă, care poate fi adaptată în felurite chipuri. Bref, acest posibil reviriment le este, în primul rând, povară directorilor de teatre. Cred că avem distanță suficientă de timp să revenim asupra acestor texte, într-o optică nouă și spre o mai bună înțelegere a evoluției teatrului românesc și a locului pe care ar trebui să-l ocupăm noi.

Gheorghe MILETINEANU

Regizor de teatru (n. 6 Noiembrie 1942, București). A studiat Limba și Literatura Română la Universitatea din București (1969) și regie de teatru dramatic, la Institutul de Teatru, Muzică și Cinematografie, Leningrad/Sankt Petersburg (1966); doctor în teatru; regizor la diverse teatre din România: Sibiu, Timișoara, Brăila, Arad etc. (1966-1985), unde montează Goethe, *Faust, der Tragödie erster Teil*, Calderon de la Barca, *La Dama Duenda* și *El Alcade de Zalamea*, Hermann Bahr, *Das Konzert*, Bertolt Brecht, *Flüchtlinggespräche*, Henrik Ibsen, *Rosmersholm* (în limba germană) ș.a.; publică numeroase articole pe probleme de teatru, în publicații profesionale românești; regizor-pedagog la Școala de Teatru Beit Tzvi, Ramat Gan (din 1986). Traduceri din diferite limbi în limba română (în colaborare cu Ileana Littera).

Dramaturgia românească din perioada comunistă este, după 1989, puțin prezentă în repertoriile teatrelor. Care credeți că sunt explicațiile?

Dramaturgia românească din perioada comunistă era impregnată de o anumită ideologie care, pe de-o parte, s-a dovedit eronată în anumite puncte esențiale ale ei, iar, pe de altă parte, a creat publicului (ca și realizatorilor de spectacole) anumite reflexe de respingere, chiar și față de piese care, promovând ideologia respectivă, erau piese bine scrise, valoroase sub aspect strict teatral. Teatrul de azi nu mai dorește să vehiculeze maculatura pe care odinioară era constrâns s-o vehiculeze, și, împreună cu maculatura, refuză să accepte în repertorii și aceste din urmă piese izbutite sub raport artistic, ca și pe acelea care odinioară se strecurau în repertorii, deși reprezentau subtil o nobilă opoziție la ideologia comunistă.

Puteți avansa titluri de piese din perioada 1948-1989, pe care le considerați necontaminate de ideologia/propaganda comunistă?

Texte cu desăvârșire „necontaminate de ideologie” sunt greu, aproape imposibil de citat, dar sunt piese care, cred, au rezistat bine timpului și, probabil, s-ar dovedi viabile și azi, dacă prejudecățile nu ar avea forța pe care o au. Dintre piesele lui Horia Lovinescu, cred că trebuie amintită *Moartea unui artist*. Dintre cele ale lui Paul Everac, *Acord* consider că încă ar mai putea trezi interes. Câteva dintre creațiile lui Ion Băieșu – nu, nu *Preșul!* – par a reprezenta o anumită opoziție la ideologia comunistă, opoziția la care m-am referit mai înainte: *Vinovatul*, *Dresoarea de fantome*, în foarte mare măsură și *Iertarea*. Piesele lui Teodor Mazilu ar trebui recitite toate – atunci când au apărut, mulți nu au realizat cât material exploziv e în ele, și materialul acesta e încă actual. Dramaturgia lui Marin Sorescu a rămas aproape toată rafinat filosofică și

Să nu privești înapoi

rafinat poetică, insensibilă la imperativele ideologice ale epocii. *Matca* ar emoționa spectatorii și acum.

Care aspecte ale ideologiei comuniste, respectiv ce practici socialiste considerați că ar fi trebuit păstrate în teatru?

Nici un aspect și nici o practică. Ar trebui însă cercetat în profunzime modul în care un Liviu Ciulei a condus Teatrul „Bulandra”, un Radu Penciulescu, Teatrul Mic și încă una sau două experiențe de acest fel, pentru a realiza fabulosul slalom izbutit de acești mari artiști și animatori de teatru între constrângătoare exigențe ideologice și înalte exigențe artistice. „Slalomul” este necesar și azi – între marea dramaturgie și dramaturgia de consum.

Radu NICA

Regizor și istoric de teatru; (n. 1979). A absolvit secția de regie a Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca, după ce a studiat teatrologia la Ludwig-Maximilian-Universität din München și regia la Bayerische Theaterakademie „August Everding”. Este doctor în teatru al Universității de Arte din Târgu-Mureș, iar în prezent e conferențiar la Facultatea de Teatru și Film din Cluj-Napoca. A montat pe scena Teatrului Național „Radu Stanca” din Sibiu numeroase spectacole, printre care *Am angajat un ucigaș profesionist* (Aki Kaurismäki), *Nora* (Henrik Ibsen), *Vremea dragostei, vremea morții* (Fritz Kater), *Balul* (după o idee a Theatre du Compagnol), *Hamlet* (W. Shakespeare) și *Breaking the waves* după Lars von Trier (nominalizat de UNITER la categoria Cel mai Bun Spectacol, în 2010). A colaborat ca regizor invitat cu teatre de prim rang din România în Cluj, Timișoara, Iași, București etc. Totodată, spectacolele sale au fost jucate pe scenele din Chicago, Liverpool, München, Gdansk, Essen, Heidelberg, Ulm ș.a. A obținut numeroase premii și distincții, printre care Premiul pentru Debut al UNITER (în 2005, pentru *Nora*) și două nominalizări la premiul UNITER pentru regia spectacolelor *Mountainbikerii* de Volker Schmidt, montat la Teatrul German de Stat din Timișoara (în 2012), respectiv *Incendii* de Wajdi Mouawad, producție a teatrului Maghiar de Stat Csiky Gergely din Timișoara (în 2015).

1.

Cred că această absență e doar un simptom particular al unui fenomen mult mai complex din România post-decembristă, anume o atitudine de respingere în bloc și fără discernământ a unui trecut traumatic, de care nu a mai vrut

nimeni să știe nimic. După 1989, asocierile de orice fel cu perioada comunistă au devenit tabu, o bună parte din societatea românească, cu preponderență intelectualitatea, s-a îndreptat aproape exclusiv înspre dreapta eșichierului politic, ca răspuns violent (și firesc până la un punct) la obligativitatea de a gândi și crea în limitele impuse de un regim opresiv de extremă-stângă. Dacă e o manifestare firească în perioada inaugurală, acest lucru se perpetuează, iată, doar cu mici excepții, și după 30 de ani. Cauzele sunt multiple și greu de cuprins în complexitatea lor. Mă voi mărgini să ating doar câteva aspecte.

În primul rând, cred că noi, ca societate, nu am putut face pace cu trecutul nostru, astfel încât să putem adopta o atitudine detașată, obiectiv critică față de trecut. Rănile acestea am preferat/putut doar să le reprimăm, iar rezultatul este ocultarea cu sau fără bună știință a unei bune părți din trecutul nostru comun, cu efecte destul de nesănătoase, în opinia mea. Desigur că este o generalizare, iar psihologia socială nu este domeniul meu de expertiză, însă nu putem să nu remarcăm diferențele crase între felul în care noi, românii, am optat să ne prelucrăm trecutul și germanii de Est, bunăoară, aceștia din urmă beneficiind, firește, de impulsul esențial al „fratelui mai mare”. Însă, o relație bună cu trecutul cultural și nu numai – lucidă, critică, de ce nu și ludică? – mi se pare extrem de utilă și binevenită. Chiar și după atâta timp, lustrația – s-a vorbit despre ea doar referitor la justiție și nu s-a pus în practică, din păcate – e un proces pe cât de anevoios, pe atât de necesar. Fără acest tip de confruntare, înțelegere și acceptare în cunoștință de cauză a trecutului acestuia traumatic, evoluția societății românești va fi anevoioasă și viciată într-un fel sau altul.

Revenind în mod specific la teatru și la dramaturgie, lumea teatrului românesc a virat, după anii '90, de la estetica realistă către una preponderent metaforizantă și simbolică, tot ca răspuns la obligativitatea respectării esteticii de partid, în anii anteriori. În anii '80, s-a legiferat chiar obligativitatea ca un procent însemnat (circa 30%) din repertoriile tuturor teatrelor din România (inclusiv al celor minoritare) să fie reprezentat de dramaturgia românească. Deși această măsură era – cel puțin la nivel declarativ – o încurajare a dramaturgiei originale autohtone (lucru bun, în esență), această obligativitate a adus cu sine un răspuns contrar pe măsură, în al cărui siaj ne aflăm și astăzi.

Desigur că și aceste texte, impregnate de estetica realist-socialistă, lăsau adesea de dorit din punct de vedere calitativ, deși nu era mereu cazul.

Faptul că repertoriile teatrelor din România de azi sunt dictate preponderent de preferințele estetice (aleatorii) ale regizorilor, aceștia având arareori un program regizoral consecvent, dar și faptul că teatrele nu practică o politică repertorială coerentă, solidă, sunt, de asemenea, cauze importante ale cvasiabsenței textelor din perioada comunistă (unele indubitabil valoroase) din repertoriile teatrelor.

2.

Deși nu am manifestat un interes deosebit față de dramaturgia românească din timpul comunismului (până azi nu am montat nicio astfel de piesă), consider că există destule texte ale dramaturgilor români din acea perioadă care sunt extrem de bune și care, în opinia mea, trec proba timpului. Unele dintre acestea spun foarte mult despre societatea românească și în secolul XXI, într-o măsură (aș risca să afirm) similară cu textele caragialiene. Aurel Baranga e un bun exemplu. Piesa sa, *Opinia publică*, mi se pare o capodoperă scrisă cu nerv, dovedind un uluitor talent comic și o știință a replicii pe care doar un maestru al genului o poate avea. De asemenea, Teodor Mazilu mi se pare un dramaturg care merită mai multă atenție azi, cu mai toate piesele sale. *Mobilă și durere*, de pildă, surprinde mai mult decât convingător *ethos*-ul românesc. Cred că aceste comedii ar avea priză și la publicul contemporan, în contextul în care există un soi de nostalgie a multora – nespeculată suficient de teatrele noastre – față de un anumit tip de umor prezent în mediile anilor '60-'70 ai secolului trecut (*Urzica*, BD-urile, programele TV de Revelion etc.). Cred însă că trebuie găsită și o cheie justă de abordare a unui asemenea text pentru o montare care are loc 50 de ani mai târziu. Poate un soi de *reenactment* al unei montări celebre? E de gândit. Ar fi interesant un astfel de demers și pe un text al lui Mihail Davidoglu, bunăoară, dar ce director de teatru riscă așa ceva?

Îmi place, de asemenea, foarte mult *A treia țeapă* a lui Marin Sorescu, pentru umorul negru, tipic oltenesc. Aș spune că și unele piese ale lui D.R. Popescu sau Horia Lovinescu merită reevaluate din perspectivă contemporană.

Leta POPESCU

Regizor de teatru (n. 1989, Galați). Absolventă a Facultății de Teatru și film a Universității Babeș-Bolyai din Cluj. A montat piese în teatre din Timișoara, Cluj-Napoca, Craiova, București și Târgu-Mureș. A elaborat proiecte regizorale precum *De la proză la spectacol*, proiect în care sunt dramatizați autori contemporani români, din care au rezultat spectacolele *Sfârșit* (proză de Florin Lăzărescu), *Poker* (Bogdan Coșa), *Ghinga* (Dan Coman).

1.

Trebuie să recunosc că, pentru a răspunde acestei anchete, a trebuit să fac o scurtă cercetare în istoria teatrului românesc pentru a-mi pune la punct lista de autori dramatici români montați în perioada comunistă. Vă mărturisesc cinstit – căci îmi imaginez că acesta este rostul unei anchete – că aveam câteva nume în minte, rămase poate din școală, poate de prin cărți și almanahuri, dar nu, nu foarte multe. Stau acum în față cu almanahul GONG '83 al revistei *Teatrul*, care descrie pe scurt stagiunea 1981-1982. Citesc următoarele nume: Paul Everac, Marin Sorescu, Radu F. Alexandru, D.R. Popescu, Constantin Popa, Alexandru Sever, Fănuș Neagu, Ecaterina Oproiu, P.C. Chitic, Tudor Popescu, Teodor Mazilu, Theodor Mănescu, Dragomir Horomnea, Horia Lovinescu ș.a.

Dintre toți, mai vedem prin repertoriile teatrului Marin Sorescu și Teodor Mazilu. Explicația mea, ca regizoare, e destul de simplă: nu m-au interesat prea mult alte nume. La Mazilu și Sorescu m-am mai gândit – ca să intru și în întrebarea 2 –, dar la ceilalți, niciodată. De ce? Am mereu senzația că sunt piese datate. Că sunt scrise într-o perioadă pe care nu am cum să o înțeleg decât la nivel rațional și nu visceral (așa cum îmi place să simt piesele pe care le montez, dramaturgia contemporană mă arde aici și acum). Am senzația că sunt adresate unui public dispărut. Că „șopârlele” sunt trecute, că „slugărniciile” nu mai

există. Cred că și clasa de muncitori e în altă parte și nu la teatru, e la televizor, e pe Netflix... Și zic „clasa de muncitori” cu gândul la acele piese care le erau adresate, cu Nelu, Tanța..., pe care îi găsim pe ecrane.

De piesele mai „intelectuale”, deci nu pentru popor, nu mă pot apropia dintr-o puternică senzație de incompatibilitate. Am senzația că nu mă pot apropia de piesele din comunism, în genere, pentru că nu sunt valabile. Sunt expirate, ca niște produse alimentare al căror termen de valabilitate e trecut demult. Am senzația că sunt piese codate și că numai cineva cu spirit de detectiv poate descifra codurile. Vedeți, vă vorbesc de senzații și impresii, pentru că pe ele mă bazez când fac o selecție de lectură. Nu citesc piesele din perioada respectivă pentru că am aceste senzații. E o rușine, poate, pentru cineva din domeniu să nu aibă curiozitate, dar sunt departe de acea dramaturgie din idei preconceptuate, senzații și impresii. De ce toate astea? Sper să găsiți dumneavoastră răspunsul. Teoria simplă e cea prin care, când s-a îngropat comunismul, s-a îngropat și ce era bun și ce era rău. Eu sunt convinsă că există piese valoroase, nedatate, cu tușe de universalitate. Dar cineva trebuie să le scoată de acolo, cineva trebuie să le „re-branduiască”, ca să vorbim stâlcit, în termeni contemporani. Poate că școala, poate că instituțiile de spectacole, poate că teoreticienii, poate că regizorii. Vom vedea.

Cred că noi, regizorii tineri, nu suntem apropiați de dramaturgia românească din perioada comunistă și pentru că e pătată de refuzul regizorilor mari. Nu știu câți regizori pe care îi avem noi drept reper au montat textele astea. Poate că mă uit la Mazilu pentru că e montat de Frunză. Și atunci am încredere. Sigur, au montat și alții, alte nume, dar știu eu dacă nu au fost obligați? Știu eu dacă nu au fost formele lor de compromis ca să reziste pe piață? Purcărete a montat Theodor Mănescu, Cătălina Buzoianu a montat Ecaterina Oproiu. Cum și de ce, nu știu. Va trebui să citesc piesele ca să descopăr. Dar refuzul altora poate fi o pistă de răspuns. Faptul că, în almanahul acesta pe care îl am eu în față acum, apar Măniuțiu tânăr montând *Macbeth* și Dabija tânăr montând *Chirița...*, și nu Fănuș Neagu sau Horomnea, influențează alegerea mea. Dacă ei, tineri, nu au montat, de ce eu, tânără, să o fac? Ce să găsesc acolo unde mentorii noștri nu au găsit? Dar repet, trebuie săpat, poate că au montat și ei numele astea. Ar trebui

să mă uit dincolo de aceste idei preconcepute și măcar să citesc. Și sper ca lucrarea dumneavoastră să facă asta, să încurajeze, să dezgroe.

2.

Sunt interesată să montez. Dar asta pentru că eu aș monta orice, dacă și numai dacă mă întâlnesc undeva cu autorul respectiv și dacă face parte dintr-un program coerent. Deci, nu sunt un om care zice „nu” din preconcepții. Aș monta, după cum spuneam Mazilu sau Sorescu, dacă un director de teatru îmi propune ca, prin montarea aceea, să vorbim despre dramaturgia românească, dacă e relevant, dacă ne adresăm cuiva, dacă ne propunem ceva. Să stau la mine în sufragerie și să mă gândesc cu poftă la o montare de acest gen, nu, nu mi se întâmplă. Aș monta poate și alte nume dintre cele de mai sus, dar cum nu am citit, nu pot să spun care și de ce. Nici la cei doi nu pot, decât recitind piesele. Nu le am proaspăt în minte, dar știu că atunci când le-am citit, în facultate, aveau un limbaj pe care îl înțelegeam. Dacă înțeleg montez, dacă nu înțeleg, nu văd de ce m-aș chinui.

Theodor-Cristian POPESCU

Regizor de teatru (n. 1967, Turda). Numele lui se leagă de spectacole precum *Panică*, *Metoda*, sau *DaDaDans* montate la Teatrul Nottara sau *Sclavi*, *Plastic*, *Cancun*, *Piesă cu repetiții*, *Coriolan*, *Cafeneaua* și multe altele montate în teatre din țară, precum Teatrul Național Lucian Blaga din Cluj-Napoca, Teatrul Național Târgu-Mureș, Teatrul Național „Radu Stanca” Sibiu sau Teatrul Evreiesc de Stat din București.

1.

În 2010, la aniversarea a 20 de ani de la căderea comunismului în România, am avut ideea de a monta o piesă de teatru comunistă, cu secretari de partid și probleme „specifice” cerute sau agreate de fostele Comitete de cultură și educație socialistă, pentru a măsura gradul de libertate al celor de azi în raport cu trecutul recent, care părea deja de pe o altă planetă („politologul” Silviu Brucan ne dăduse 20 de ani pentru a învăța democrația, o previziune faimoasă pe atunci): texte precum *Minerii*, *Puterea și adevărul*, *Politica* etc. Am pornit cu

mult avânt la parcurgerea repertoriului (ocazie cu care am aflat că majoritatea avuseseră premiera în regia celor mai importanți regizori de teatru români) și le-am găsit, acesta e cuvântul, insuportabil de false. Nu reușeam să le citesc până la capăt. Eram gata să renunț la idee, când...

2.

M-am gândit să fac o încercare și cu comediile anilor șaiszeci, o perioadă a unui socialism mai vesel, mai tineresc, „be-bop”: am găsit și am montat *Opinia publică* a lui Aurel Baranga, la Teatrul „Radu Stanca” din Sibiu. Cu televizoare alb-negru și secvențe coregrafice de „Album duminical” și un fel de zumzăit muzical *light* al actorilor, învelind vesel construcția artificială, dar oarecum pirandelliană, a piesei. Repetițiile au mers greu, ni se părea greu de prins tonul, dădeam ușor în brigadă artistică. Succesul a întrecut așteptările. În sală, bătrânii lăcrimează melancolic, iar tinerii se uită ca la Star Trek. Se joacă de 10 ani, adesea cu casa închisă. Oare ce demonstrează asta?

P.S. N-aș mai repeta experiența, în ciuda entuziasmului numeroșilor oameni de teatru de o anumite vârstă, care mi-au sugerat mai multe texte și autori din trecut, dacă tot am spart gheața.

Silviu PURCĂRETE

Regizor de teatru și de operă (n. 05.04.1950). A absolvit secția de regie a IATC (1974). După colaborările cu Teatrul din Piatra Neamț (*Romeo și Julieta* de Shakespeare) și Teatrul din Constanța (*Ecuba* de Euripide, *Miles Gloriosus* de Plaut), lucrează, începând din 1978, la Teatrul Mic din București (Giraudoux, Sartre, Shakespeare) și devine profesor la Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică, București. Pune în scenă un spectacol cu piesa *Campiello* (*Piațeta*) de Goldoni (1986), cu care câștigă Premiul Național pentru Teatru. Numele său este legat de colaborarea cu Teatrul Național din Craiova, unde montează *Piticul din grădina de vară* de Dumitru Radu Popescu (1989), *Ubu rex cu scene din Macbeth*, după Alfred Jarry și W. Shakespeare (1990), *Titus Andronicus* de W. Shakespeare (1992), *Phaedra*, după Seneca și Euripide (1993), *Orestia* după Eschil (1998), *A douăsprezecea noapte*, după W. Shakespeare (2004), *Măsură pentru măsură* de W. Shakespeare (2008), *Furtuna*, după W. Shakespeare (2012); multe dintre aceste spectacole au fost invitate la festivaluri prestigioase (Avignon, Edinburgh, Melbourne, Montreal, Glasgow, Gdansk etc.). Tot aici pune în scenă, cu sprijinul unor producători britanici, spectacolul de mare succes

internațional *Danaidele*. După 2000, a montat predilect la Teatrul Național „Radu Stanca” din Sibiu: *Pilafuri și parfum de măgar*, exercițiu după *Cartea celor o mie și una de nopți* (2001), *Cumnata lui Pantagruel*, după scrieri de François Rabelais (2003), *Așteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett (2005), *Faust*, după J.W. Goethe (2007), *Lulu* de Frank Wedekind (2008), *Metamorfoze* după Ovidiu (2009) și *D’ale carnavalului* de Ion Luca Caragiale (2011). În străinătate, pune în scenă și opere lirice printre care: *La Bohème* de G. Puccini (Essen), *Parsifal* de R. Wagner (Scottish Opera), *Roberto Devereux* de G. Donizetti (Wiener Staatsoper), *Castor et Polux* de J.-Ph. Rameau (Opera Bonn), *Îngerul de foc* de S. Prokofiev (Csokonai Theatre Debrecen). În 1992, este numit director artistic la Teatrul Bulandra, București, iar în 1996 devine director al Centrului Dramatic din Limoges, unde creează o școală pentru tineri actori. Din 2002, înființează propria sa companie teatrală. Este membru, cu titlu personal, al Uniunii Teatrelor din Europa (din 2003). Premiul criticii și Premiul pentru excelență artistică al Fundației Hamada (Festivalul internațional de la Edinburgh, 1991); Premiul pentru cel mai bun spectacol străin, la Festivalul Americilor de la Montreal (1993); Golden Globe Peter Brook Prize, pentru cea mai bună regie teatrală (1995); Premiul criticii, la Festivalul de teatru de la Dublin (1996); Premiul special al juriului, la Festivalul Internațional Shakespeare, Gdansk (2006). Ordinul național „Steaua României”, în grad de Comandor (1 decembrie 2000).

1. *Dramaturgia românească din perioada comunistă este, după 1989, puțin prezentă în repertoriile teatrelor. Care credeți că sunt explicațiile?*
2. *Ați montat chiar în 1989, la Naționalul craiovean, Piticul din grădina de vară de D.R. Popescu, spectacol care a făcut dată în istoria teatrului românesc. S-a jucat și la începutul anilor 90, în țară și în străinătate, și a fost multipremiat la Festivalul Național de Teatru (inclusiv Premiul pentru regie și Premiul pentru cel mai bun spectacol). Întrebările mele ar fi următoarele: Cum ați reușit să duceți un spectacol după o piesă care avea și o dimensiune propagandistică, în timpul regimului comunist, în lumea care s-a născut după prăbușirea acestuia? În 1990, ați făcut unele modificări de concepție și de reprezentare? Dacă da, v-aș fi recunoscător dacă ni le-ați împărtăși.*
3. *Ați fi interesat să mai montați o piesă aparținând acestei dramaturgii? Care ar fi aceea? De ce?*

Stimate Domnule Liviu Malița,

Vă răspund cu întârziere și vă cer scuze.

Întârzierea e pricinuită de faptul că nu prea știu ce să vă scriu.

Interesul meu s-a îndreptat întotdeauna către repertoriul clasic universal. În afara a două, trei comenzi nesemnificative, obligatorii în acele vremuri, eu nu

am montat dramaturgie românească contemporană, nici înainte, nici după '89. O excepție, *Piticul din grădina de vară* a fost, de fapt, pentru mine, prilejul întâlnirii cu Teatrul Național din Craiova, la care țin foarte mult. Nevoit fiind, în contextul epocii, să aleg un text românesc contemporan, m-am oprit la textul lui D.R. Popescu, a cărui dramaturgie nu mi se pare deloc lipsită de interes. Scrierile lui excesiv baroce sunt mai aproape de dicteul automat al suprarealiștilor decât de angajamentele ideologice. Piesa susnumită mi s-a părut mai degrabă o distopie halucinantă, mai aproape de universul decalat și pervers al unui Pier Paolo Pasolini decât de canonul socialist.

Spectacolul s-a mai jucat de câteva ori și după schimbarea regimului. Nu am făcut modificări în text pentru că nu a fost nevoie. Pomenirea absolut nesemnificativă a calității de «ilegalistă» a personajului principal, fără nicio noimă în logica poveștii, reprezenta unul dintre obișnuitele grăunțe de zgură pe care publicul era obișnuit să le ignore.

Probabil că există texte dramaturgice din perioada comunistă care ar merita să fie readuse la lumină. În ce mă privește, nu sunt interesat de acest lucru. Cum spuneam, interesul meu se îndreaptă către literatura clasică.

Cu stimă,

Silviu Purcărete

Andrei ȘERBAN

Regizor de teatru și de operă (n. 21.06.1943, București). A absolvit IATC, secția regie (1968), clasa Radu Penciulescu. A debutat la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț și s-a remarcat cu montarea tragediei shakespiariene *Iulius Cezar*, la Teatrul Bulandra. În 1970, a emigrat în SUA, invitat cu o bursă Ford la New York, compania La MaMa, condusă de Ellen Stewart. A studiat un an cu Peter Brook, la Centrul Internațional de Cercetări Teatrale din Paris. A lucrat pe scene prestigioase: Metropolitan Opera, Comedia Franceză, Opera din Paris și Viena, Covent Garden, Teatrul Național din Londra etc. Șeful catedrei de actorie la Columbia University School of Arts (1992-2019), profesor invitat la numeroase universități de primă mână: Yale School of Drama, Harvard University, Le Conservatoire d'Art Dramatique din Paris, Stockholm Dramatic School, Theatre School din Tokio, University of California, San Diego, San Francisco State University. *Doctor honoris causa* al Universității Babeș-Bolyai, Cluj. Director al Teatrului Național din București (1990-1993), unde a pus în

scenă și *Trilogia antică*, montată inițial la La MaMa, cu un succes internațional răsunător; spectacole de referință la Teatrul „Lucian Blaga” și la Teatrul Maghiar de Stat, Cluj, Teatrul Național „Radu Stanca”, Sibiu, Teatrul Bulandra, București ș.a. A publicat albume cu fotografii din spectacolele sale (Editura ICR, 2008; Nemira, 2013) și cărțile *O biografie* (Polirom, 2006, 2012) și *Niciodată singur* (Polirom, 2021). Distins la cele mai prestigioase festivaluri internaționale de teatru, de la Avignon, Milano, Paris, Sao Paulo, Salzburg sau Edinburgh; nominalizat pentru Tony Awards; a primit numeroase premii și distincții, printre care Obie, Mr. Abbott, Elliot Norton for Sustained Excellence, Ordinul Steaua României, precum și numeroase premii UNITER sau Premiul pentru excelență în cultura românească.

Nu cred că am autoritatea să mă pronunț în acest subiect; am avut un contact foarte limitat cu dramaturgia autohtonă. E adevărat că, în studenție, am montat două piese românești cunoscute la vremea aceea (*Șeful sectorului suflute* [de Al. Mirodan] și *Nu sunt Turnul Eiffel* [de Ecaterina Oproiu]), care s-au bucurat de recunoaștere internațională la diverse festivaluri europene. Dar după premiera absolută cu *Iona*, o piesă proaspăt scrisă de Sorescu, care a fost scoasă din repertoriul Teatrului Mic din „lipsă de spectatori” (de fapt, la Casă, era scris, prin ordin de la Minister: „Nu mai sunt bilete”), am plecat la New York și asta a fost tot.

Revenit la Național [Teatrul Național „I.L. Caragiale” București], în 90, după montările mele clasice, nu am avut timp să fac alte planuri: după cum știți, am fost nevoit să mă exilez iar. Ancheta pune întrebarea „Cum a supraviețuit comunismul în oameni și cum își asumă românii trecutul?”. Cred că reexaminarea acelei dramaturgii depinde de cât de multă distanță putem avea față de acele situații și personaje, cât de obiectiv și detașat ne putem vedea pe noi înșine azi, prin prisma lor, și în ce măsură recunoaștem că, după 30 de ani, încă nu suntem cu totul liberi de acel trecut. Dacă nu, ar fi total inutil să încercăm să ștergem praful de pe niște piese perimate și pur muzeistice, dacă ele nu provoacă în noi un șoc care să ne trezească în prezent.

Regizor și scenarist de teatru și film (n. 11.09.1947, Botoșani). Cu o impresionantă carieră, A.V. a montat spectacole relevante în țară și în străinătate, cu precădere din dramaturgia lui Caragiale, Cehov și Shakespeare. În anii 1980, primește o bursă Fulbright și predă la Universitatea din Texas și la Universitatea din Los Angeles. Este director onorific al Teatrului Mihai Eminescu din Botoșani și membru al UNITER.

Ați debutat în teatru în 1970, într-un moment politic dificil ce anticipa teribilele Teze din iulie 1971. Ați pus în scenă piese de D.R. Popescu și alți autori din registrul teatrului politic. Aveați sentimentul că puteți spune adevărul, în spectacolele Dvs.? Simțeați nevoia unei provocări? Ce strategii ați utilizat?

Am debutat atunci când teatrul românesc era prezent în ierarhia teatrală europeană și bine-cunoscut în întreaga lume. Marii regizori animatori ai momentului, pe finalul deceniului al șaselea, construiseră și înnobilaseră o regie scenică de amplitudine și ecou, care a stimulat nașterea și dezvoltarea generației mele, orientarea ei spre un teatru al esențelor. Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, David Esrig și Radu Penciulescu, profesorul meu, în diferite structuri spectaculare și exprimări stilistice, au întărit demnitatea teatrului românesc în menirea sa ca artă expresivă în conținut și semnificație.

După cum știm, oamenii de valoare în teatru, ca în orice domeniu de creativitate, au fost și vor fi întotdeauna niște *excepțiuni* (Caragiale). Demagogii, oportuniștii, mediocrii etc. etc... au trăit cu satisfacție și s-au implicat partinic în degradarea, prin ideologie și propagandă, a teatrului românesc din acei ani.

Nu am făcut teatru atunci, nu îl fac nici acum în afara *conștiinței* (Doamne, ce cuvânt demodat), care îmi întreține verticalitatea și demnitatea (cuvânt alungat astăzi), ca moștenire ce trebuia apărută, de sacrificiul anilor îndelungați de pușcărie pe care tatăl meu îi executase fără vină la Aiud, Ocnele Mari și Canal.

Adevărul trebuie să *locuiască* înăuntrul exprimării spectaculare și prin el se înobilează conceptul și viziunea scenică. Eficiența lui este morală. Întotdeauna simt nevoia unei mărturii sincere, febrile, în dialogul scenă-sală, în comunicare de gânduri și temeuri ale înțelesului nemistificat. Provocarea cea mai simplă și cea mai constantă a oricărui artist este să scoată la lumină tarele sociale, politice, comportamentale care stăpânesc existența umană, iar, în acei

ani, toate acestea erau măsluite de o tragică fanfaronadă patriotardă. A face teatru este o provocare permanentă cu menire testamentară. Gândesc scenic în perimetrul neliniștei pentru respirația proaspătă a adevărului. Această responsabilitate este întotdeauna personală. Nu aveam o strategie, nu lucram prin aluzii și șopârle, ci direct, tranșant, violent, pentru a semnifica valoarea incoruptibilă a artei teatrului. Aveam ca susținere marii dramaturgi ai lumii, iar, de la noi, îl aveam pe I.L. Caragiale.

Cred că piesele lui D.R. Popescu, Teodor Mazilu, Ion Băieșu, Fănuș Neagu, pe care le-am regizat, aveau, în structura lor dramatică, momente de dezvăluire a adevărului, a situațiilor tragice, grotești și absurde pe care eram obligați să le trăim. Aceste texte nu erau teatru politic în sensul celui creat de Brecht și Piscator. Din păcate, în acea perioadă, teatrul politic oficializat era doar o deșănțată pălăvrăgeală demagogică a societății socialiste multilateral dezvoltate. Perfidie și delațiune.

Sunteți (și) un scenarist profesionist. Ați intervenit în textele pe care le-ați montat?

Regizorul este autorul spectacolului. El gândește și construiește un univers scenic având ca bază un concept, o viziune, un traseu ideatic de reprezentare și exprimare transfigurată a nuanțelor expresive a realității existente în opera dramatică. Bineînțeles, construcția spectacolului are nevoie întotdeauna de cooperare creativă, în cadrul imaginării unui univers spectacular, a unor intervenții revelatoare în temei și semnificație, pe care le-am operat și le operez și astăzi în timpul repetițiilor. Piesa dramaturgului devine text de spectacol, scenariu teatral, care reduce, amplifică, dilată, resemnifică și completează scrierea dramatică. Am intervenit cu dragoste și respect în textele autorilor pentru a găsi modalitățile cele mai expresive de comunicare și dialog, ce dădeau identitate spectacolului. Nu ceea ce cere publicul mă interesează, ci ceea ce ar trebui să afle chiar dacă nu vrea, chiar dacă ascunde...

Dramaturgia românească din perioada comunistă este, după 1989, puțin prezentă în repertoriile teatrelor. Care credeți că sunt explicațiile?

În primul rând, a fost o reacție firească de îndepărtare, de negare, de părăsire a unei epoci, și de noi căutări incitante în perimetrul dramaturgic, de nevoie

firească și însetată de a juca piese contemporane incisive din repertoriul universal, atât de vitregite și alungate de pe scena românească înainte de 1989. Am condus, în acea perioadă, Teatrul Mic și am fondat Teatrul Româno-American Eugene O'Neill. Am introdus, în repertoriul acestor teatre, în premieră, texte dramatice de Sam Shepard, Lamford Wilson și Caryl Churchill. De multe ori, un exces poate provoca un alt exces. Generația tânără de creatori în arta teatrului *stimulată de evenimentele din stradă, simțindu-se obligată să aibă o atitudine proprie*, a negat în totalitate tot ce se întâmplase în perioada comunistă. Lipsa nuanțelor, o explorare săracă în idei, o rigiditate în înțelegere, o neputință de a căuta esențele, până la urmă, o superficialitate cronică, a trimis în repertoriile teatrelor noastre, de multe ori, alături de lucrări de valoare, și piese de conjunctură. Textele dramatice cultivate cu obstinență după anii 90, multe dintre ele *străine* și neajutorate prin valoare, au stimulat fragile direcții de creație și au înlocuit iresponsabil și stângaci un profesionalism interpretativ de substanță, cu o viziune explicită, modernă și post modernă, fără legături organice cu aceste curente novatoare. Suntem de multe ori dependenți de influențe venite de oriunde, protejate de o mediocrizare hegemonă. Uităm că arta europeană și nu numai ea solicită identitate și originalitate, nu imitație și plagiat.

Ați fi interesat să mai montați o piesă aparținând acestei dramaturgii? Care ar fi aceea? De ce?

Acum câțiva ani am propus unei promoții de studenți masteranzi UNATC la Regie de teatru, ca studiu final, dramaturgia lui Marin Sorescu, Teodor Mazilu, D.R. Popescu. Spre surprinderea lor, piese ca *Iona*, *Matca*, *Acești îngeri triști*, *Mobilă și durere*, *O sărbătoare princiară*, li s-au părut texte surprinzător de bogate și atractive pentru studiul lor regizoral. Autorii importanți, printr-o selecție atentă a operelor lor, au și pot avea un cuvânt de spus în teatrul românesc actual. Din păcate, explorarea regizorală nu se definește și concretizează întotdeauna în *pătrunderea vibrațiilor textului*, în conjugarea acestuia cu timpul și cu lumea prezentă. Actualizăm stângaci, vorbim în imagini dorit șocante, violente pandemic, câteodată la limita vulgarului. Nu despre ceea ce trebuie să aflăm, ci despre ceea ce știm deja și cităm caduc. Teatrul e o taină, iar creatorii spectacolului sunt călăuze-mesager în dezvăluirea palierelor de semnificații ce

viețuiesc conștient sau inconștient în neliniști și revelații în textul dramatic. Cu siguranță, nu tot repertoriul dramaturgic poate fi reînviat. Multe dintre piesele trecutului pot fi însă privite dintr-o altă perspectivă pentru o nouă existență scenică expresivă și vitală.

Și în teatru și în film, cred că multe dintre textele autorilor enumerați pot deveni spectacole și filme cu sens și rost, printr-o infuzie de creativitate revelatoare.

Aș lucra din nou *Echipa de zgomote* de Fănuș Neagu, amintindu-mi de vizionarea de la Teatrul „Nottara”, cu George Constantin și Gilda Marinescu în rolurile principale, în care spectacolul a fost oprit, și de renunțarea la o parte din text, în care se preciza locul acțiunii – România – pentru versiunea montată la Teatrul Odeon, cu Mircea Albulescu și Maria Lazăr în aceleași roluri, spectacol itinerant și la Cluj. Am citit două volume noi de teatru, ale lui D.R. Popescu, cu chemare și har, virtuozitate și rang sarcastic de substanță, de care sunt atras pentru a le regiza. Mă gândesc de mult timp la *Iona* lui Marin Sorescu.

Înțelegem încă foarte puțin din ceea ce trebuie să fie noutatea atât de necesară în artă. Privim într-o oglindă de celofan și credem că imaginea cu care dialogăm e cea vie. O analiză critică pertinentă, nuanțată, a teatrului românesc dinainte de 89, dramaturgie și artă scenică, este întotdeauna binevenită. Pentru aceasta ne trebuie minte limpede, inteligență și curaj creator.

Cenzura ideologică a lăsat urme adânci în arta și cultura română. Să fim atenți la ele și să nu înlocuim această cenzură malignă cu noua cenzură financiară, de marketing, care cultivă, sub panașul reformei, întâmplător sau nu, mistificarea și degradarea. Pericolul este de a înlocui o necesitate cu un slogan.

Actori

Petre BĂCIOIU

Actor și regizor de teatru și film (n. 15 martie 1950, Pitești). A absolvit Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale” (1973); doctor al Facultății de Litere a Universității Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca (2008). Angajat, din 1976, al Teatrului Național din Cluj; profesor de Actorie și Retorică la Școala Populară de Arte „Tudor Jarda” Cluj (din 2009). A interpretat un număr impresionant de roluri de teatru; a jucat în filmele *Amintiri din epoca de aur*, scenariul Cristian Mungiu, regia: Hanno Höfer (2009) și *în Torniamo a casa*, regia: Valerio Jalongo (1999). Ordinul Meritul Cultural în grad de Cavaler (2004).

Un modest răspuns, venit din partea unui om (și actor) care a simțit „prigoana vremurilor”...

1.

Teatrul este „o redare transfigurată a vieții” (Aristotel), „o analogie a ei” (Appia) sau „un dublu” al existenței noastre (Artaud). Aș conchide, definind teatrul ca o „măsură” a timpului. Dramaturgia comunistă românească e anacronică, măcar prin faptul că a redat doar „mărețli realizări” ale „anilor lumină”, realizări emenate de mințile unui cuplu dictatorial de analfabeți („tovarășa” – 3 clase; „tovarășu” – 4 clase). Nici astăzi, cultura nu e „la modă”. Agramatismele și incultura „se poartă” și în plin capitalism, dar, măcar, „carnavalul” revoluției ne-a dat posibilitatea de a alege, dincolo de „maculatură”, și texte inteligente.

2.

În perioada comunistă, un pic de „savoare” aveau piesele lui Aurel Baranga. Și asta, pentru că, dincolo de conținutul doctrinar, aveau haz. Erau comedii de caracter, în care personajele „tovărășești” nu erau chiar activiști de partid; erau un fel de „oameni” supuși vremurilor. Aș pomeni câteva titluri: *Opinia publică*, *Interesul general*, *Mielul turbat* (aș putea spune: „piesa mea de debut” la

Naționalul clujean). Aș mai adăuga: D.R. Popescu, *Acești îngeri triști* (la Teatrul de Nord din Satu Mare, am jucat Ion), câteva piese de Teodor Mazilu și, poate, și altele mai puțin „teziste”, mai „neideologizate”. *The rest is silence!*

3.

Atunci, cu zeci de ani în urmă, când jucam în piese „tovărășești”, eram tânăr. Mă amuzam jucând; interpretam roluri de „juni”, de regulă, comici, pentru că nu eram chiar un Adonis. Acum, cu mintea de azi, să nu zic „bătrână”, ci... *vintige*, sunt „croit” pentru personaje mai mature, mai înțelepte, mai... „solomoniene”.

Emil BOROĞHINĂ

Actor, societar de onoare al Teatrului Național Craiova (n. 23 ianuarie 1940, în orașul Corabia, județul Romanați). Director fondator al Festivalului Internațional Shakespeare (1994), Președinte al Fundației „William Shakespeare”, Craiova, Vicepreședinte al Rețelei Europene a Festivalurilor Shakespeare; membru al Senatului UNITER; fondator al Teatrului de Poezie *Poesis* (2020). Absolvent al Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică București, Facultatea de Teatru, Secția Actorie (1963) și al cursului postuniversitar de Regie (1985). Actor al Teatrului Național Craiova (1963-1988); director al Teatrului Național Craiova (1988-2000), perioadă în care Naționalul craiovean devine unul dintre cele mai apreciate teatre din Europa Centrală și de Răsărit, izbutind un număr record de participări (97) la mari festivaluri internaționale, de pe toate continentele lumii, printre care festivalurile de la Edinburgh, Avignon, Tokyo, Seul, Singapore, Melbourne, New York, Montreal, Sao Paulo, Cairo, Paris, Londra, Belfast, Dublin, Glasgow, Lisabona, Barcelona, Amsterdam, Bruxelles, Luxemburg, *München*, Viena, Roma, Atena, Istanbul, Ierusalim, Stockholm, Copenhaga, Bergen, Gdansk și altele. În această perioadă, Teatrul Național Craiova este distins cu 12 premii internaționale și peste 100 de premii naționale de creație. În semn de recunoaștere a realizărilor excepționale ale Teatrului Național Craiova și ale Festivalului Internațional Shakespeare, Emil Boroghina este distins cu peste 25 de premii, între care: Premiul pentru directorat, acordat de UNITER (1991); Premiul pentru cel mai bun director al anului, acordat de Secția română a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru (1993); Premiul pentru cea mai importantă personalitate a teatrului românesc, acordat de Fundația pentru Teatru și Film (1995); Premiul pentru cel mai bun manager de teatru, acordat de British Council și UNITER (1997); Premiul de excelență, acordat de secția română a A.I.C.T. (2000); Premiul Național „Marin Sorescu”, acordat de Academia Română (2002); Premiul de Excelență acordat de UNITER (2006); Premiul de excelență acordat de A.I.C.T. (2008); Premiul pentru Teatru al „Galei Superlativele VIP”; Premiul pentru Teatru

al Galei Radio România Cultural (2010); Premiul pentru întreaga activitate în sprijinul și promovarea relațiilor culturale româno-britanice acordat de British Council la Gala Premiilor UNITER (2001). Doctor Honoris Causa al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice de la Chișinău (2017) și al Universității din Craiova (2018), Premiul de Excelență al Academiei Internaționale „Mihai Eminescu” (2019). Cetățean de Onoare al Municipiului Craiova (1999) și al orașului Corabia (2006). Decorat de Președinția României cu Ordinul Național „Serviciul credincios” în grad de Ofițer (2020).

1.

Personal nu găsesc nici un fel de explicație. Este regretabil că o dramaturgie bogată, de certă valoare literară și cu valențe spectacologice de necontestat, nu figurează acum decât cu totul și cu totul accidental în repertoriile teatrelor. A fost o perioadă de aproape 45 de ani în care s-au impus nenumărați dramaturgi de real talent. Dacă primii 20 de ani au fost, într-adevăr, tributari unor modele impuse dinspre Răsărit, începând cu ultima parte a anilor 60, a fost o adevărată explozie de texte dramatice românești, asemănătoare, dacă vreți, celei din perioada interbelică. Cred că nici un analist de bună credință nu ar putea spune că, în totalitate, teatrul scris de un Aurel Baranga, de Horia Lovinescu sau Paul Everac, a fost contaminat de ideologie/propagandă. După părerea mea, *Interesul general* (piesă în care am și jucat, în anii 70, unul dintre rolurile principale), *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* și *Petru Rareș*, sau *Constantineștii*, ar putea fi montate și azi, cu succes de public, prilejuind unor regizori înzestrați și pasionați realizarea unor mari spectacole.

Dacă aș fi acum director al unui teatru, mai ales al unui Național, nu ascund că atenția mea s-ar îndrepta din nou asupra unor texte scrise în perioada de dinainte de 1989, cele ale lui Marin Sorescu (dramaturg de mare profunzime și replică scăpărătoare), din ciclul *Setea muntelui de sare* (*Iona*, *Paracliserul* și *Matca*), *A treia țeapă*, *Răceala* și *Vărul Shakespeare*, ale lui Dumitru Radu Popescu, mai întâi, *Piticul din grădina de vară* (text ce i-a prilejuit, în 1989, lui Silviu Purcărete realizarea unui spectacol absolut senzațional, deschizând drumul unei colaborări excepționale între genialul regizor și colectivul Teatrului Național din Craiova, colaborare deosebit de apreciată în ultimul deceniu al secolului trecut, la nivel național și internațional), apoi, *Muntele*, *Cezar*, *măscăriciul piraților* sau *Paznicul de la depozitul de nisip*. Aș fi interesat, de asemenea, de

comediile lui Teodor Mazilu, de *Proștii sub clar de lună* și *Mobilă și durere* și, în mod special, de cele două mari texte ale lui Ion D. Sîrbu *Pragul albastru* și *Arca bunei speranțe*. De altfel, aproape în totalitate, aceste piese au făcut parte din repertoriul Teatrului Național Craiova, dând posibilitatea realizării unor montări cu un deosebit impact.

2.

Fără îndoială, acel text nu ar putea fi altul decât *Vărul Shakespeare* de Marin Sorescu. Am considerat și consider că am încă o datorie neplătită față de Marin Sorescu și acest text. La apariția acestuia, în anii 1988-1989, exista un mare interes al multor teatre importante pentru a introduce în repertoriu *Vărul Shakespeare*. După turneele din Capitală și marile succese cu spectacolele *Mobilă și durere*, în regia lui Cristian Hadjiculea, *Unchiul Vanea*, montat de Mircea Cornișteanu, și *Piticul din grădina de vară*, realizat de Silviu Purcărete, Teatrul Național Craiova a fost singurul teatru din România care a primit „dezlegare” din partea Ministerului Culturii să monteze *Vărul Shakespeare*, e drept, sub amenințarea trimeriei, din trei în trei săptămâni, a reprezentanților comisiei ministeriale, care să supravegheze întregul proces de elaborare a spectacolului, lucru care nu s-a întâmplat însă niciodată. Mircea Cornișteanu, regizor permanent al teatrului, care, cu puțin timp înainte, reușise acel excepțional *Unchiul Vanea*, cu siguranță vârful carierei sale artistice, a dorit să fie el cel care să realizeze premiera absolută, avându-l atunci de partea sa și pe Marin Sorescu, în vreme ce eu gândisem inițial că textul i-ar putea fi încredințat, după uriașul succes cu *Piticul din grădina de vară*, invitatului Silviu Purcărete. Premiera ar fi trebuit să aibă loc cu puține zile înainte de Decembrie 89, dar, întârziindu-se, Revoluția ne-a prins în perioada repetițiilor generale. Tudor Gheorghe, interpretul lui Shakespeare, și regizorul Mircea Cornișteanu, au ajuns pentru un timp, purtați de mase și val, unul la Prefectură, iar celălalt la Primărie, iar premiera nu a mai putut avea loc decât în luna martie 1990. La reluarea repetițiilor, marcat de ceea ce se întâmpla în jur, Mircea Cornișteanu și-a schimbat aproape radical viziunea regizorală, ceea ce a dus, după părerea mea, la o coborâre din universalitatea textului și aducerea acestuia, în foarte

multe dintre scene, în realitatea diurnă. Cert este că spectacolul nu s-a bucurat de marele succes pe care ni l-am dorit și pe care textul cred că l-ar fi meritat.

În ultimii ani ai directoratului meu, odată cu inițierea, în 1997, a manifestării Zilele Marin Sorescu, am înscris, între proiectele de perspectivă, *Vărul Shakespeare*, cu speranța că îl voi convinge pe Silviu Purcărete să realizeze un spectacol care să fie prezentat, asemenea celorlalte spectacole craiovene ale sale, la o parte dintre cele mai prestigioase festivaluri teatrale ale lumii. Așteptam cu emoție finalizarea traducerii piesei în limba engleză de către poetul american Adam Sorkin și Lidia Vianu, inițiativă impulsionată de regretata Sorina Sorescu, nepoata dramaturgului, președintă a Fundației „Marin Sorescu”, pentru a realiza proiecția traducerii simultane în limba engleză a textului, în cadrul unui eventual turneu european, pe care ni-l doream, și pe care l-am fi putut iniția cu sprijinul Primăriei Municipiului Craiova și al Institutului Cultural Român. Am continuat să sper în colaborarea mult visată cu Silviu Purcărete până când, în urmă cu doi ani, am aflat despre oferta privitoare la acest text făcută de Alexandru Boureanu, directorul general al teatrului, lui Radu Boroianu. Radu s-a dăruit cu o pasiune aproape ieșită din comun realizării spectacolului, dar probleme de sănătate și unele probleme de familie, intervenite între timp, precum și această pandemie care ne-a schimbat viețile, l-au împiedicat, până în momentul de față, să-și ducă proiectul la capăt, așa cum și-ar fi dorit și cum ne dorim cu toții, prezentându-l într-o formulă de lucru. Demn de menționat că, de curând, Radu Sorescu, actualul președinte al Fundației, continuând demersurile întreprinse de Sorina, a reușit să scoată, la Editura Hoffman, varianta în limba engleză a piesei *Vărul Shakespeare*, pe care am dori să încercăm să o introducem într-un circuit internațional, punând-o la dispoziția mai multora dintre prietenii noștri din străinătate.

3.

Dacă mi-ați fi pus această întrebare cu foarte mult timp în urmă aș fi putut răspunde afirmativ și v-aș fi spus și motivația. Acum însă... Dintre toate rolurile din dramaturgia românească a ultimilor 60 de ani, cred că aș fi ales, înaintea tuturor celorlalte, rolul Iafet din *Arca bunei speranțe* a lui Ion D. Sîrbu.

Mi-aș fi dorit acest rol, dar în 1971, când regizorul Călin Florian a montat, la Craiova, piesa, realizând un memorabil spectacol, exisa în colectivul nostru un actor mult mai îndreptățit să-l interpreteze, Tudor Gheorghe. El avea toate datele pentru rol. În 1989, când l-am invitat pe Aureliu Manea să pună în scenă celălalt mare text al lui Ion D. Sîrbu, *Pragul albastru*, acesta a declinat, în ultimul moment, oferta, solicitând imperios să monteze tot *Arca bunei speranțe*, spectacol în care au strălucit în Iafet, ca și înainte, Tudor Gheorghe și Valentin Mihali. Nu i-am invidiat însă nici pe unul nici pe celălalt și m-am bucurat sincer pentru marile lor reușite. De altfel, în 1989, eu aveam 49 de ani și nu mai puteam să-l joc pe Iafet și să fiu credibil, iar cu un an înainte luasem și decizia pe care am respectat-o, ca, pe timpul cât voi fi directorul teatrului, să nu joc sau să montez vreun spectacol. Sacrificiu dureros, dar care s-a dovedit, până la urmă, a nu fi fost inutil.

Gheorghe Albert COSTEA

Actor. Absolvent al Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale” București (2008). Angajat al Teatrului Național „Marin Sorescu”. La a treia ediție a Galei Vedetelor, Vedeteatru, a câștigat premiul pentru prestațiile actricești din spectacolele prezentate în Pub T’essence, în cadrul secțiunii „Vedeta de mâine”.

1.

Îmi este destul de dificil să mă pronunț în privința acestui aspect, cel puțin pentru perioada de dinainte de mijlocul anilor 2000, atunci când eu am urmat Facultatea de Teatru și am început să lucrez efectiv ca actor (se întâmpla în 2008-2009). Ca elev de liceu, știu că am citit ceva Aurel Baranga și am montat împreună cu colegii Teodor Mazilu (*Proștii sub clar de lună*). Probabil că asta găsisem la biblioteca liceului....

Ce se întâmplă ulterior acestei perioade, se suprapune și cu o tendință din ce în ce mai accentuată de a susține, în mod programatic, creația contemporană și dramaturgia contemporană românească. La Teatrul din Craiova, de exemplu,

există un program anual, inițiat de Mircea Cornișteanu, dedicat tinerilor regizori și scenografi. Printre condițiile concursului de proiecte, se regăsea și faptul ca textul să fie unul românesc, de preferabil fără să mai fi fost montat anterior (!). La Craiova, s-au montat în continuare sau erau deja în repertoriu atunci când eu am fost angajat spectacole pe texte de Marin Sorescu sau I.D. Sîrbu. Acum, de exemplu, lucrăm *Vărul Shakespeare*. Îl resimt mai mult ca pe un proiect *impus de sus* – pentru revizitarea unui text al dramaturgului care dă numele teatrului. Mi se pare o propunere mai degrabă artificială, care nu își găsește rezonanța în preocupările mele artistice sau cu timpurile pe care le trăim. Sunt extrem de multe referințe, în text, la Securitate, la o lume a scriitorilor acelor vremuri, care, pentru a fi înțelese de publicul de astăzi și mai tânăr, cred că ar avea nevoie de o mai bună contextualizare, mai mult decât o montare a textului propriu-zis.

2.

În parte, evitând răspunsul, deoarece îmi lipsesc lecturi recente ale unora dintre piese sau chiar complet, dar nu exclusiv, eu aș propune o revizitare și o dramatizare a literaturii pentru copii scrise de Marin Sorescu (tocmai pentru că, cel puțin la Craiova, ar putea să acopere, atât un segment de omagiere a personalității care dă numele teatrului, cât și o producție pentru publicul foarte tânăr). Altfel, poate în aceeași notă, aș propune Gellu Naum.

3.

Pentru mine, în general, nu există anumite roluri pe care să îmi doresc să le „interpretez”... Am mai afirmat aceasta public, nu este din nou o eschivă de la a da un răspuns clar întrebării dvs.

George COSTIN

Actor (n. 23.04.1982). Licențiat la Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca (2005), master în Management și Marketing Cultural la Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale” București (2010). Peste 30 de roluri principale, interpretate în spectacole de teatru montate în teatre precum: Teatrul Baia Mare, Teatrul Național Târgu Mureș, Teatrul Dramatic „Sică Alexandrescu”, Teatrul Metropolis, Teatrul de Comedie, Teatrul Nottara etc. Director Centrul Cultural LUMINA (din 2018).

1.

Probabil că una dintre primele explicații se regăsește în însăși calitatea textelor. Supuse inevitabil cenzurii ideologice, textele dramatice scrise între 1950 și 1989 au fost alterate de această intervenție brutală a ideologiei în artă. Peste această situație se suprapune, însă, și reacția emoțională a întregii societăți, deci și a mediului teatral, față de „tot ceea ce s-a creat în perioada comunistă”, considerându-se, pe nedrept, că tot ceea ce ține de această perioadă este inevitabil prost. Or, nu este deloc așa. Nu sunt mulți, dar sunt, totuși, câțiva autori care au avut și talentul, dar și tenacitatea de a se „descurca” în acel context nefavorabil și au reușit să scrie texte valoroase (Dumitru Solomon, Teodor Mazilu). Dacă ei nu au fost luați în seamă, se datorează, așa cum spuneam, și reacției emoționale de adversitate. Probabil că nevoia firească de ancorare în noile valori occidentale și încercarea de a scăpa cu orice preț de moștenirea comunistă a condus la ignorarea dramaturgiei românești de dinainte de 1989. Dar, pentru a contrazice însăși afirmația de mai sus și pentru a colora tabloul, îndrăznesc să afirm că de același tratament a avut parte mai toată dramaturgia românească, în afară de câțiva autori: Caragiale, Tudor Mușatescu, Mihail Sebastian ș.a. Dar avem o dramaturgie extrem de valoroasă: Barbu Ștefănescu Delavrancea, Alexandru Davila..., care tratează iscusit teme istorice ce nu au, evident, legătură cu perioada comunistă și care au fost și sunt în continuare ignorate de către breaslă. Creatorii de teatru au un soi de timiditate în a aborda aceste texte.

Ca o concluzie, cred că avem de-a face cu un mixt între numărul mic de capodopere și imaturitatea întregii societăți, care nu găsește răbdarea și maturitatea atât de necesare de a trata cum se cuvine cultura națională. O vină

Să nu privești înapoi

o are și critica de specialitate, care a contribuit la această stare de spirit, alterând axiologia și inducând ideea unei goane cu orice preț după „nou”, *fresh*. Or, ideea noutății într-o artă veche de câteva mii de ani este, din start, o misiune eșuată.

2.

M-aș orienta tocmai către dramele istorice: *Despot Vodă*, *Apus de soare* etc., într-o încercare de restituire (*revival*) a acestor capodopere, prin montări contemporane, adaptate publicului de azi, dar respectând textul și cheia dramaturgiei.

3.

Cu privire la rol: nu mi-am dorit niciodată în cariera mea vreun rol anume.

Emil COȘERU

Actor la Teatrul Național „Vasile Alecsandri”, Iași (n. 23.11.1947, Tecuci). A absolvit IATC, București (1969), la clasa profesorilor Moni Ghelester și Zoe Anghel-Stanca. Doctor în teatru, conferențiar universitar la Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași. A debutat în 1969, în rolul Treplev din *Pescărușul* de A.P. Cehov. Număr impresionant de roluri, în regia unor regizori importanți, pe diverse scene din țară, și cca. 11 roluri în film. Nominalizat la premiile UNITER, categoria Cel mai bun actor în rol secundar (2021). Cetățean de onoare al orașului Tecuci (2018).

1.

Dramaturgia românească de după război, în perioada comunistă 1947-1989, atunci când am fost blagosloviți cu puterea sovietică, a avut parte de autori înrolați, propagandiști ai regimului, care au scris fraze sforăitoare, texte fără substanță. Manipulare. După 1989, nimeni nu a dorit să mai monteze piese din

acea perioadă. Nici directorii de teatru, nici regizorii, și nici actorii. Și de ce ar fi dorit să facă lucrul acesta, dacă nu a rămas nimic, dar nimic, din glorioasa dramaturgie românească preocupată de omul nou? Așa zișii noștri dramaturgi de după 1947 au fost mai interesați să-și asigure un loc călduț sufletelor, decât să trudească la prestigiul dramaturgiei naționale. Nu poți să mai prezinți acum ...capodoperele lui Davidoglu, procurorului Voitin, Mirodan și alții. Toți au scris prost, cu teme impuse, și meteahna asta s-a perpetuat. Mă gândesc la Aurel Baranga, Paul Everac și la stufosul D.R. Popescu. Toți au gândit ca înaintașii lor. Să fie publicați, să fie jucați, să intre în repertoriul Cîntării României, să ocupe funcții [politice] înalte. Toți au făcut politică comunistă. Publicul era mulțumit că i se mai strecoară o ...șopârlă, și tot românul era fericit. Numai inteligența și profesionalismul unor regizori și talentul unor actori au salvat teatrul de la dezastru. După o generație, jonglând cu cenzura, au reușit să se impună câțiva dramaturgi tineri, cu adevărat talentați, de mare valoare, cu condei și teme interesante. Mă refer, în primul rând, la Teodor Mazilu, un autor uriaș, nici acum înțeles și prea puțin jucat, având nevoie de regizori speciali, actori speciali și un public educat. Îi putem adăuga pe valoroșii Marin Sorescu, Ion Băieșu, Dumitru Solomon, M.R. Iacoban, Iosif Naghiu, Nelu Ionescu.

2.

Din ce a fost nu aș mai juca nimic. Aș putea experimenta cu studenții, să zicem, o paralelă între umorul lui Mazilu și al lui Caragiale, de exemplu. Pot încerca *Iona*, sau *Paracliserul* de Marin Sorescu sau piesele scurte ale lui Dumitru Solomon. Sunt excelente studii pentru studenți și actori, au profunzime, replică, situație dramatică.

3.

Nu, nu mă mai regăsesc ca interpret. Cu regret.... Iubesc personajele lui Mazilu, dar nu am datele lăuntrice pentru ele. Trebuie o anumită tipologie. Nu o am...

Actriță la Teatrul Național „Lucian Blaga” și profesor de actorie la Facultatea de Teatru și Film, Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca (n. 1955). Se numără printre profesorii fondatori ai *școlii teatrale clujene* (1991), în cadrul căreia a condus opt promoții de studenți; doctor în *Teatru*, cu teza *Bovarismul. Jocurile ficțiunii bovarice* (Universitatea Babeș-Bolyai și Universitatea de Arte din Târgu-Mureș, 2010); conducător de doctorat (din 2019). Cercetările ancorate în filosofia actului ludic și puterea imaginației. Ariile ei de interes se conturează în jurul unor problematici ca: teatralitatea fenomenului bovaric în contextul civilizației imaginii și al noilor *media*, hermeneutica și poetica corporalității în arta actorului, abordarea integrativ holistică a corporalității și conceptul *body-mind*, potențialul expresiv al corpului actorului, stilistica interpretativă și resursele creative ale imaginarului în arta actorului. Autoare a volumelor: *Dagherotip cu Emma la fereastră. Bovarismul. Jocurile ficțiunii bovarice* și *Efectul de culise. Teatralitatea ambiguității și ambiguitatea teatralității* (2011). A publicat în *Apostrof*, *Symbolon*, *Studia Dramatica*; a colaborat la *Enciclopedia imaginariilor din România* (Corin Braga, coordonator general, vol. V, 2020). A jucat peste 100 de roluri sub direcția de scenă a regizorilor Vlad Mugur, Mihai Măniuțiu, Andrei Șerban, Tompa Gábor, Mircea Veroiu, Mona Chirilă Marian, Alexandru Dabija, V.I. Frunză, Radu Afrim, Andrei Măjeri. În calitate de pedagog, a regizat peste 40 de spectacole studențești. Experiența sa profesională și pedagogică a fost îmbogățită și dezvoltată prin ateliere de creație conduse de personalități marcante din domeniul teatral (Eugenio Barba, David Zinder, Simon McBurney, David Esrig, Andrei Șerban, Cătălina Buzoianu, Alexa Visarion, Izumi Ashizawa, Bronwyn Tweddle). A participat la prestigioase festivaluri internaționale de teatru și turnee în străinătate (Franța, Anglia, SUA, Egipt, Suedia, Finlanda, Macedonia, Serbia, Austria, Italia, Germania, Ungaria, Cehia, Maroc, Croația).

1.

Da, este cât se poate de adevărat, dramaturgia românească din perioada comunistă este puțin prezentă în repertoriile teatrelor pentru că, așa cum bine știm și cum s-a spus în diferite formule, teatrul este artă a prezentului și, ca atare, răspunde și *corespunde* contextului socio-cultural și politic. Timpul istoric de după 1989 a reclamat alte reprezentări. Și nu doar la nivelul textului dramatic, ci și al spectacologiei. După '89, au existat schimbări la nivel socio-politic, dar au existat și transformări, reformulări, mutații, la nivelul codurilor artistice. Convențiile teatrale s-au eliberat de constrângeri ideologice, iar limbajul teatral s-a reînnoit, s-a îmbogățit, s-a diversificat. După cum arăta Anne Ubersfeld, în *Les termes clés de l'analyse du théâtre*, „un autor dramatic scrie pentru scena timpului său, pentru spațiul scenic și mijloacele tehnice care sunt

posibile în epoca sa: coduri ale scenei, ale modului de joc, ale convențiilor specifice fiecărei epoci”. Noile perspective culturale au reclamat alte texte. Discursul regizoral a necesitat alte partituri dramatice. Iar, apoi, a existat din partea regizorilor și tentația textelor interzise înainte de '89.

Desigur, interogațiile asupra rezistenței unor texte dramatice în timp sunt cât se poate de firești. Dacă ne întrebăm câte dintre textele dramaturgiei din perioada comunistă mai fac față clipei prezente, la fel de bine ne putem întreba câte dintre textele scrise după 1989 vor face față probei timpului și câte dintre ele se vor juca peste 50 de ani, de pildă. Unele texte ale dramaturgiei românești scrise în perioada 1947-1989 nu *corespund* și nu mai *răspund* timpului social, cultural și politic de după '89. Ne interogăm, de fapt, asupra valorii artistice atemporale a textului dramatic. Marile texte scrise, de pildă, de Euripide, Aristofan, Plaut, Molière, Shakespeare, Ibsen, Cehov sunt interpretate și reinterpretate atât de des pentru că problematica conținută este universală și rezistă timpului. Arta teatrală se circumscrie mereu între durabil și efemer.

În perioada comunistă, în relația artist – putere politică, dialogul a fost unul impus de norme ale realismului socialist, slujind ideologia comunistă. Obediența unor oportuniști sau conformiști a generat așa zisa artă oficială, acceptată, încurajată, patronată, promovată și premiată de stat. Unii dramaturgi ai perioadei comuniste au făcut pactul cu puterea și au slujit ideologia comunistă, înregimentându-și piesele realismului socialist. Acestea sunt acum doar texte de arhivă, documente utile cercetătorilor timpului istoric respectiv și chestionarul nu cred că pe aceștia îi vizează. Alți dramaturgi români – îndeosebi șaizeciștii, optzeciștii – au răspuns forței coercitive a contextului politic prin hipermetaforizare, parabole, alegorii, estetism, remitzare, sustrăgându-se și evitând, cât a fost posibil, cenzura. Au existat și piese aparținând unei categorii speciale numite „șopârla cu două spinări”, în care se strecura parțial *adevăru*l cu „voie de la Securitate”, cum se spunea în limbajul de culise.

Revizitarea textelor dramatice scrise în perioada comunistă poate scoate la lumină piese care, cu siguranță, pot face față prezentului și pot fi revalorizate prin intervenția regizorală. Pe o listă personală privind un posibil patrimoniu al dramaturgiei perioadei 1947-1989 figurează numele lui Gellu Naum, Romulus Guga, Radu Stanca, Teodor Mazilu, Marin Sorescu, D.R. Popescu, Iosif Naghiu, I.D. Sîrbu, Dumitru Solomon, Ion Băieșu, Fănuș Neagu. Lor li se

adaugă marii exilați George Astaloș și Matei Vișniec; Astaloș prin piesa *Vin soldații* (jucată la Studioul „Cassandra” în stagiunea 1968-1969, publicată în 1970), iar Matei Vișniec prin *Angajare de clown*, piesă scrisă în 1986, înaintea exilului. Lista s-ar completa cu echinoxistul Ioan Groșan, a cărui piesă *Școala ludică* a fost scrisă în acea perioadă, respectiv în 1978.

2.

În memoria mea cultural-teatrală, persistă fragmente din unele spectacole foarte bune pe texte de Radu Stanca, Teodor Mazilu, Romulus Guga, Ion Băieșu, D.R. Popescu, Marin Sorescu, montate înainte de 1989. Fără să vreau, mă gândesc întâi de toate la aceste piese care au produs, grație virtuozității artiștilor scenei (regizori, scenografi, actori), spectacole redutabile. Astfel sunt spectacolele *Oedip salvat* de Radu Stanca (text publicat în 1968), în regia lui Mihai Măniuțiu, cu Marcel Iureș, Adrian Pintea și Mirela Gorea, la Studioul „Cassandra”, în 1977; *În căutarea sensului pierdut* de Ion Băieșu (publicată în 1979), jucată la Teatrul „Valea Jiului” din Petroșani, în regia lui Florin Fătuțescu (premiera în 1980), spectacol pe care l-am văzut la Timișoara, în cadrul primei ediții a Festivalului Dramaturgiei Românești, în toamna anului 1980, avându-l în distribuție pe Șerban Ionescu; *Acești nebuni fățarnici* de Teodor Mazilu, în regia lui Aureliu Manea, la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, în 1980, cu Csiky András, Sebok Clara, Vali Zita; *Evul Mediu întâmplător* de Romulus Guga, în regia lui Cristian Hadji-Culea, jucată la Teatrul „Mic” din București (premiera în 1980), cu Nicolae Iliescu, Leopoldina Bălănuță, Carmen Galin, Mitică Popescu, Vasile Nițulescu în rolurile principale; *Matca* de Marin Sorescu, în regia lui Dinu Cernescu, la Teatrul „Mic” București (premiera în 1974), cu Leopoldina Bălănuță, Mitică Popescu, Vasile Nițulescu. Cum memoria este secundată adesea de imaginar, producând uneori amintiri false, îmi răsar în minte imagini ale unor spectacole pe care știu sigur că nu le-am văzut, dar am citit despre ele, astfel, încât, în memoria mea ele există aievea. Așa sunt spectacolele *Iona* de Marin Sorescu, care a avut premiera absolută în regia lui Andrei Șerban la Teatrul „Mic” București, în stagiunea 1968-1969, cu un monstru sacru al teatrului românesc – George Constantin –, și *Gluga pe ochi* de Iosif Naghiu, montată la Teatrul „Bulandra” de Valeriu Moisescu, cu Toma Caragiu, în 1970.

Aș recomanda, așadar, aceste texte amintite deja. Aș propune *Oedip salvat* de Radu Stanca, pentru ineditul reinterpretării mitului oedipian și pentru vibrația poetică a textului. *Iona* de Marin Sorescu se joacă în prezent, textul a suscitât interesul unor mari regizori ca Tompa Gábor și Victor Ioan Frunză. Un alt text al dramaturgiei perioadei comuniste care interesează și azi regizorii este *Proștii sub clar de lună* (Falsă tragedie într-un prolog și trei acte) de Teodor Mazilu, publicată în revista *Teatrul* nr. 11/1962 sub titlul (cenzurat) *Sub clar de lună*. Piesa a fost montată întâi de Lucian Pintilie la Teatrul „Bulandra”, în decembrie 1962, cu inegalabilul Octavian Cotescu în rolul lui Gogu. Ipocrizia și impostura nu au dispărut din caracterul uman, ba dimpotrivă, prosperă în prezent sub multiple fațete. Personajele lui Mazilu poartă în ele vicii omenești funciare. Escrocheria sentimentală sau financiară a personajelor maziliene, scăldată în melodramatic excesiv, are, încă, un efect comic sigur, rezistă probei timpului. E de actualitate bovarismul personajelor sale, care sunt surprinse între aspirația delirantă spre sublim și ridicolul sau meschinăria acțiunilor lor. Dezvăluind un vid interior umplut cu clișee culturale și cu „înalte” principii morale, în care se amestecă dorințe bastarde, aspirații spre „poezie și confort” totodată, personajele lui Mazilu se regăsesc în societatea românească de după '89 în cele mai diverse medii și funcții.

Cariera mea a fost marcată încă de la început de dramaturgia românească scrisă în perioada comunistă. Am jucat, ca spectacol de licență, *Femeia cu baloane* din *A opta zi dis-de-diminează* de Radu Dumitru, având premiera în toamna anului 1979. Piesa este un protest împotriva dementei curse a înarmărilor, a distrugerii nucleare, care poate produce în orice clipă o nouă Hiroshima; este un apel de pace, o pledoarie contra amenințării forței și opresiunii, a folosirii violenței de orice fel. Radu Dumitru (1939-2015) face parte dintre scriitorii șaizeciști care s-au manifestat în perioada firavului *dezgheț* cultural de la sfârșitul anilor '60. Piesa a fost jucată în premieră în 21 mai 1974, la Teatrul „Nottara” din București, în regia Magdei Bordeianu, cu Gilda Marinescu în rolul principal, cel al Femeii cu baloane. Am văzut spectacolul la Sala Studio a Teatrului „Nottara”, în perioada mea de pregătire, de candidat la teatru, și am apreciat sensibilitatea tulburătoare și forța dramatică specială a Gildei Marinescu în acest rol. [În *Ultimele zile ale Occidentului*, în capitolul „O partidă de table cu Radu Dumitru”, Matei Vișniec evocă figura acestui dramaturg cu o existență atât de discretă, „adevărat personaj de roman”. Confesiunile lui Matei Vișniec redau, printre altele, atmosfera boemă de dinaintea plecării în Franța, alături

de amicii săi Radu Dumitru și Ioșca – dramaturgul Iosif Naghiu.] La timpul respectiv, spectacolul de la „Nottara” a avut mare succes în turneele din străinătate, din Germania de Vest, Franța, Mexic. Cursa înarmărilor nu a încetat, dar azi ne confruntăm cu alte forme de violență armată, terorismul, care ar necesita alte texte dramatice.

3.

Îndrăgostită iremediabil de avangarda literară românească, aș opta pentru un rol din piesele lui Gellu Naum. Încercând să mă distribui, mă gândesc la Doamna Burma din *Ceasornicăria Taus* sau Mama din *Poate Eleonora*, piese publicate în 1979. Constat, însă, că ceea ce mă atrage nu este doar partitura rolului în sine, cât spectacolul care se poate naște pe un text al lui Gellu Naum. Mă incită iconoclasmul, nonconformismul, umorul instigator suprarealist, artificiile oniric-absurde ale poetului și dramaturgului Naum. Stimulat de dinamismul oniric al dramaturgului-poet, athanorul imaginarului meu începe, deja, să producă „un arsenal de revolte”, imaginarul alchimic iscă forme și imagini teatrale. Doldora de impulsuri creatoare, textele dramatice ale lui Gellu Naum incită combinatorica imagistică a artistului scenei să unească elementele disparate à la *Lautréamont*, și, mai ales, permit jocuri multiple ale limbajului teatral cu așa numitele *forme orfane*, formula lui George Banu pentru formele teatrale postdramatice. Mă interesează, deci, formulele spectaculare și teatralitatea generată de textul dramatic al lui Gellu Naum, capabile să șocheze, să uluiască, să producă *meraviglia*. Așadar, aș putea juca orice rol dintr-o piesă a lui Naum, contează spectacolul!

Nu pot să nu amintesc experiențele mele de artist și spectator al pieselor lui Naum. Am jucat cu fervoare și desfătare Femeia nebună în *Exact în același timp* (Teatrul Național „Lucian Blaga”, Cluj, 2002) în regia lui Mihai Măniuțiu. Rolul Femeii nebune a fost inventat de Mihai Măniuțiu, iar partitura a fost compusă din poeme ale lui Naum. [Nu scrisese oare Romulus Guga, în *Nebunul și floarea*: „În definitiv, pentru ca o lume să fie într-adevăr lume, e necesar și un nebun”!] Un răsfăț pentru intelectul meu a fost spectacolul *Florența sunt eu* de Gellu Naum și Jules Perahim, în regia extrem de ludicului Alexandru Dabija și splendida scenografie a lui Dragoș Buhagiar, muzica Ada Milea, coregrafia

Florin Fieroiu, în interpretarea minunaților mei colegi de la Teatrul Național din Cluj (2011).

Apoi, dacă aș fi director, aș alege *Iona* de Marin Sorescu, pentru că „începe să fie târziu în mine”, cum mărturisește personajul lui Sorescu meditănd asupra condiției și a posibilităților limitate a cunoașterii umane. Și pentru că, așa cum spune Matei Călinescu, profeții, după ce au vorbit, „sint cenușa lumii pe limbă”. Întâi temerar, găsim soluții situației de mare naufragiat în apele cunoașterii, Iona proiectează vise sublimе, a se naște din nou sau a construi o „bancă de lemn în mijlocul mării”, loc de posibil popas pentru „lașitatea” unor pescăruși, pentru vânt, oricum „un lăcaș de stat cu capul în mâini în mijlocul sufletului”. Epuizat de încercări, eșuat pe malul gândului, ultimul gest al lui Iona, sinuciderea sugerată, este semn al negației și revoltei în fața lipsei de sens a existenței umane și a lumii. Într-un univers unde „învierea se amână”, eroarea de judecată este și ea posibilă. Amara revelație cu iz profetic se naște la limitele judecății și ale cunoașterii. Acestea ar fi argumentele ideatice și artistice care m-ar putea susține în tentativa, recunosc, cam temerară, de a interpreta Iona.

Aș juca oricare dintre personajele din *Angajare de clown*. De ce? Mă regăsesc în aceste personaje, pentru că, aidoma lui Nicollo, Fillipo și Peppino, iată, am ajuns și eu un clown bătrân. De altfel, piesa nu îmi e străină, i-am gustat frumusețea și neliniștea cu ceva timp în urmă, când, împreună cu buna mea prietenă Mona Chirilă Marian, am montat această piesă cu studenții promoției 2006, la Teatrul „Puck” din Cluj. La fel ca în alte lucrări dramatice ale lui Matei Vișniec, este prezent și aici un topos favorit al scriitorului – sala de așteptare, cu toate frisoanele ei. Doar că, în *Angajare de clown*, angoasa existențială este, oarecum, estompată de ludicitatea extremă a clownilor. Neliniștea specifică toposului devine suportabilă în compania acestor maeștri ai comicalului burlesc. E cuceritoare și dezarmantă năuceala autentică sau mimată a clownilor, candoarea, pathosul, stângăciile lor elaborate, dar mai cu seamă curajul lor de a hoinări pe acea muchie îngustă și tăioasă între real și ireal, între vis și realitate, între inocență și grotesc în marele spectacol al vieții și morții. Sub pânza sfâșiată a cercului lumii, Nicollo, Fillipo și Peppino ne poartă în imperiul jocului, al fanteziei libere, al imaginației fără hotare – tentativă a shakespeareanului vis *fără fund* al lui Bottom. Lumea cercului, cu zborurile ei înalte, riscante, fără plasă de siguranță, figurează *salturile mortale* existențiale care cern destinele umane.

Da, aş juca Nicollo, Fillipo sau Peppino pentru farsele şi giumbuşlucurile lor nevinovate, pentru stupidităţile pe care le înşiră, pentru hohotele de râs şi plâns pe care le provoacă, pentru dulcele-amar din privirile lor, în fine, pentru iremediabila nostalgie a lumii circului. Da, pentru toate acestea aş juca oricare rol din această piesă. Dar, poate, şi pentru că vorbeşte de fragilitatea strălucirii teatrale, căci, aşa cum spune Shakespeare, „e gloria ca cercurile-n apă”.

Ştefan LUPU

Actor, dansator şi regizor (n. 08.05.1985, Sfântu Gheorghe). A absolvit Facultatea de Teatru şi Film a UBB, Cluj-Napoca (2008), clasa Bács Miklos; studii masterale la Universitatea Naţională de Artă Teatrală şi Cinematografică (UNATC), Bucureşti (2010); doctorat în teatru, la UNATC (2019), sub îndrumarea conf. univ. dr. Paul Chiribuţă şi prof. univ. dr. Gelu Colceag, cu teza de doctorat „Tehnica jocului cu masca în Arta Actorului (Actorul Neodimensional)”. Cadru didactic asociat la U.N.A.T.C. şi actor angajat al Teatrului Mic din Bucureşti; colaborează, ca actor, dansator sau coregraf, atât cu instituţii teatrale de stat, cât şi cu cele din sectorul independent: Linotip (Centru Independent Coregrafic), Teatrul Naţional „I. L. Caragiale”, Bucureşti, Teatrul Excelsior, Teatrul Bulandra, Centrul Naţional al Dansului, Teatrul Naţional „Lucian Blaga”, Cluj, Teatrul Naţional „Radu Stanca”, Sibiu. A jucat în spectacolele de teatru: *Aglaja*, *Anul dispărut*. 200/7, *39 de trepte*, *Mutter courage şi copiii ei*, *Visul unei nopţi de vară*, *Furtuna*, *Crazy stories in the city* (Teatrul Mic şi Teatrul Foarte Mic). Începând cu anul 2011, semnează regia şi coregrafia mai multor spectacole: *Păsărea Măiastră*, *Scufiţa Verde*, *Alice în ţara oglinzilor* (adresate teatrului de păpuşi), *Apă vie*, *Crud*, *Aglaja*, *Love and information*, *Mult zgomot pentru nimic*. Premiul special UNITER pentru spectacolul *Zic Zac*, realizat împreună cu Andreea Gavriliu (2014).

1.

Consider normal faptul că teatrele, odată cu declinul sistemului după 1989, au început să monteze texte „libere”. Acestea sunt textele care fac parte atât din dramaturgia universală, cât şi din cea românească (excluzând perioada comunistă) şi care se referă la libertatea de exprimare artistică. Aceste tipuri de texte erau interzise cu desăvârşire în România comunistă ori anulate înainte de premieră. Exista o comisie de evaluare „specializată”, care decidea soarta spectacolelor sau a artiştilor. De ce? Pentru că multe dintre aceste scrieri atingeau subiecte delicate care puteau sfida într-un fel sau altul ideologia

partidului. Se considera că anumite montări pot influența negativ masele de oameni. Din cauza mesajelor, a conținutului acestora, republica socialistă se simțea obligată să elimine orice urmă de libertate în gândire, atât în rândul artiștilor creatori, cât și în rândul publicului. Dramaturgia din perioada comunistă era grav manipulată de către sistem. Publicul trebuia să vadă spectacole care se refereau la puterea de muncă a românului și la înflorirea unei societăți... nu tocmai sănătoase. Dramaturgii nu scriau de fiecare dată ce simțeau cu adevărat; fie scriau pentru partid și astfel făceau parte din sistemul propagandist, fie reușeau cu iscusință să păcălească cenzura. Există câteva piese din această perioadă, codificate le-aș numi eu, care au reușit să supraviețuiască și, deși abordează teme universal valabile, acestea sunt considerate datate. Tendința teatrală actuală este orientată către dramaturgia autorilor vestici și nu numai, către montări care se încadrează într-o stilistică modernă.

2.

Dacă ar trebui să montez o piesa din această perioadă, aș alege una dintre cele absurde sau tragi-comice, piese care să oglindească mentalitatea poporului român. Cel mai probabil aș apela la scrierile lui Eugen Ionescu. Totodată, *Angajare de clown* de Matei Vișniec este un titlu pe care l-aș pune în scenă. Acest dramaturg surprinde extraordinar de bine condiția artistului, dar și condiția umană ori absurditatea acelei perioade, în care așteptai o viață întreagă în fața unei uși fără ca cineva să o deschidă vreodată. Piesa relevă zbuciumul interior al individului, dar și strategia disperată de supraviețuire care spune atât de multe despre perioada comunistă. Dramaturgul esențializează astfel condiția „omului-clown” în fața unui drum închis (ușa), fără speranțe și fără soluții.

3.

Dacă am încadra piesa *Rinocerii* scrisă de Eugen Ionescu în această perioadă, personajul Bérenger este rolul pe care mi-ar plăcea să-l interpretez. Acest personaj simbolizează îndoiala propriei existențe, când toți oamenii din jurul lui se transformă, luptându-se astfel cu propria conștiință pentru a-și accepta condiția de „animal SOCIAList”.

Născut la Timișoara, în 1976, Mihai Filip Odangiu este unul dintre promotorii unei noi abordări în propedeutica artei actorului, bazată pe explorarea mecanismelor imaginației și metacognitivității. A absolvit studii universitare la Universitatea de Vest Timișoara, specializarea Pictură (1999), și la Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca specializarea Actorie (2002), clasa Miriam Cuibus. Masterat în Filosofia culturii și artei spectacolului, Facultatea de Teatru și Film, Cluj (2003), unde și-a obținut și doctoratul în teatru (2013), cu o teză dedicată pedagogiei și formării actorului; conferențiar universitar. Autor a două cărți de referință în domeniul practicii teatrale (*Corpul inteligent. Strategii metacognitive în antrenamentul actorului și Praxis. Exercițiul strategic*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj, 2013). Este specializat în teatru nonverbal, improvizație, *commedia dell'arte*, mișcare scenică, teatru de animație, Viewpoints și Storytelling; actor colaborator al Teatrului Național Cluj-Napoca, preocupări de regie de teatru și film, scenografie, arte plastice, jurnalism de teatru, proiecte sociale. În anul 2020, a înființat, alături de foști studenți, actuali colaboratori, Centrul de Creație MAIDAN Cluj Napoca.

1.

În calitate de formator/antrenor al studenților de la Actorie, raportul cu dramaturgia românească sau universală este unul pragmatic, atenția fiindu-mi direcționată spre textele care oferă mijloace prin care să educăm „simțul partiturii dramatice” la viitorii actori. Așadar, nu cred că sunt un observator calificat al prezenței dramaturgiei autohtone din comunism în repertoriul teatrelor noastre.

Practica teatrală personală, de actor și/sau regizor de după anii 2000, când am absolvit facultatea, mi-a prilejuit întâlniri sporadice cu dramaturgia românească, mai ales cu cea anterioară comunismului: I.L. Caragiale, reprezentanții avangardei românești. Am montat însă, ca regizor, textele lui Teodor Mazilu, a cărui galerie de speculanți, escroci cu veleități eroice, se potrivea chinuitei și interminabilei perioade de tranziție din România postdecembristă. Recent, am descoperit un dramaturg interesant, Nelu Ionescu, un autor mai puțin cunoscut, cu o carieră întreruptă prematur, dar prodigioasă în anii 70¹.

¹ Este vorba de montarea unui spectacol după piesa *Fără cartușe*, Max, de Nelu Ionescu, coproducție Centrul de Creație Maidan, Cluj și Teatrul Național „Aureliu Manea” Turda.

Fără să mă hazardez în a formula un diagnostic, observ că textele din perioada comunistă pot pune serioase probleme din punctul de vedere al replicilor, al organizării discursului verbal: acesta se dovedește a fi stufos, hiper-analitic, uzează poate de metafore mai puțin eficiente azi decât la data nașterii lor. La un alt nivel, mi se pare, totodată, că de lumea de acum treizeci, cincizeci de ani nu ne despart câteva decenii, ci evuri întregi. Creatorii de teatru, cei încă „tineri”, dar care *au prins* comunismul, parcă fug încă de acea lume întunecată, urmăriți de spectrul ei ca de o gheonoaie din basme. Dramaturgia de atunci înseamnă cumva lumea de atunci. Deși noi încercăm să o uităm, ea se încăpățânează să nu ne uite.

2.

M-ar tenta să lucrez – și probabil că o voi face într-o zi – ceva din dramaturgia lui Mihail Sebastian, un autor vizitat, de altfel, în continuare de regizorii români. Este un dramaturg aparent fără mari pretenții, un fel de John Cariani în varianta autohtonă, care însă transmite spectatorilor un ceva inefabil, ceva ce rezistă timpului. Ne recunoaștem în personajele acestui gen de scriitură dramaturgică aparent facilă, dar cu un farmec particular. Găsesc în Sebastian un fel de sens al curgerii existenței dincolo de conjuncturi și meschinării ale cotidianului, un soi de coabitare posibilă între realitate și vis.

3.

Probabil Miroiu. Aș căuta să explorez latura bufonardă a acestui gen de intelectual fragil în aparență, dar indestructibil, din galeria unor figuri ca Roberto Benigni sau Woody Allen.

Actor (n. 2 iunie 1959, Talpa, jud. Teleorman). Absolvent IATC, București, clasa prof. Mircea Albulescu (1988). Actor la Teatrul Național „Marin Sorescu” Craiova (din 1988), unde a interpretat peste 70 de roluri, printre care: Inspector Arnholm (în *Femeia mării* de Henrik Ibsen, regia Andriy Zholdak, 2022); Înger decăzut (în *Vești bune. Final!* de Davide Carnevali, regia Alexandru Dabija, 2019); Candid (în *Adio, Europa!* de I.D. Sîrbu, regia Bogdan Cristian Drăgan, 2019); General (în *Aias. Eseu despre demență* după Sofocle, regia Mihai Măniuțiu, 2018); Messala (în *Iulius Caesar* de William Shakespeare, regia Peter Schneider, 2016); Băcanul (în *Rinocerii* de Eugène Ionesco, regia Robert Wilson, 2014); Gonzalo (în *O furtună* după William Shakespeare, regia Silviu Purcărete, 2012); Cassius în (*Caligula* de Albert Camus, regia Bocsárdi László, 2011); Poseidon/ Eurimah (în *Odysseia* de Homer, regia Tim Carroll, 2009); Hipolit (în *Phaedra* după Euripide și Seneca, regia Silviu Purcărete, 1993); Alioșa (în *Frați întru Karamazov* de Richard Crane, regia Faynia Williams, 1991); Hamlet (în *Vărul Shakespeare* de Marin Sorescu, regia Mircea Cornișteanu, 1990); Izidor (în *Piticul din grădina de vară* de Dumitru Radu Popescu, regia Silviu Purcărete, 1989). A mai interpretat: Prințul Împietrit (în *Pilafuri și parfumuri de măgar* după 1001 Nopti, regia Silviu Purcărete, Teatrul „Radu Stanca”, Sibiu, 2001) și Profesorul Gavrilescu (în *La țigănci* după Mireca Eliade, Teatrul Românesc Vârșeț, Serbia, regia Zoran Tvetcovici, 2007), iar în film, Bircă din *Moromeții* (1988), regia Stere Gulea. Instituția Prefectului Județului Dolj i-a acordat Distincția „Pro-Excelentia” (2011).

Voi începe să răspund cât pot, sau cât pot astăzi, la cele trei întrebări. Personal, mi se pare un lucru firesc, pentru că, la fel ca multe lucruri din lumea asta, și teatrul are ciclicitate: există un cerc care se închide social, un cerc afectiv, un cerc politic și ideologic. Dacă, după o perioadă de 40 de ani de teatru, într-un fel impus, pentru că nu trebuie să ascundem faptul că teatrul, ca și celelalte arte, a fost ideologizat, a stat la îndemâna partidului comunist, iar senzația aceea că ești lăsat liber era, de fapt, un lucru pervers și chiar fals... Ce se întâmplă, de fapt? Să facem un exercițiu de imaginație: cei care au fost în închisorile comuniste, câte 2, 3, 7 ani închiși, întrebați fiind, când s-au întors în familie: „Ce ai vrea să mănânci?”, ei ar fi răspuns tot arpacaș. Cam așa e și cu teatrul după 1989.

Sigur că aici lucrurile capătă multe nuanțe, pentru că nu poți să tai cu foarfecele, mi-e foarte clar. Sunt piese care erau făcute la cererea partidului, mai ales în perioada anilor 50, când se juca piesa: „Și la stânga, trei ciocane...”; unii autori încercau să scrie pe gustul partidului, făceau compromisuri pentru ca piesa,

totuși, să se joace. Evident că toate aceste exerciții (auto)impuse nu făceau bine. În perioada comunistă, spectatorul mergea la teatru, chiar în acele săli înghețate, și din lipsă de divertisment: un banc din epocă spunea că Ceaușescu a reușit să unească cele două telejurnale, cel de la 8 și cel de la 10; cam asta era, în anii 80, programul Televiziunii române. Oamenii veneau la teatru inclusiv dintr-un fel de complicitate; unele scene de teatru erau mici „Europe libere”, oamenii veneau să audă ceea ce nu se auzea de regulă. Pe scenă, se mai rosteau uneori adevăruri, pe scenă uneori o replică era mai gustată pentru subtextul ei; o pauză însemna ceva, un gând lăsat să vibreze mai mult în mintea spectatorului, după ce actorul și-a rostit replica... De fapt, era o continuare a spectacolului. Actorul, regizorul, dar în special actorul transmitea un subtext, pe care publicul nu doar că îl capta, dar îl ducea acasă, aproape că el continua replica. Aceasta era mica sau marea complicitate.

Existau, evident, spectacole care erau impuse, existau directori de teatru impuși datorită calităților lor politice. În București, directorul Naționalului, al Teatrului Mic, erau membri (supleanți) ai Comitetului Central al PCR. Partidului îi plăcea să defileze cu ideea că se montează dramaturgie românească, dramaturgie originală, că se arată virtuțile comunismului. Dincolo de aceste exerciții impuse, existau, însă, ca la gimnastică, și exerciții liber alese. Acest fapt se observa cel mai bine la Teatrul Mic, de pildă. Săraru anunța cu emfază că Teatrul Mic face un teatru politic, teatru revoluționar. Sigur, își dramatiza romanul *Niște țărani*, mai juca *Politica* de Teodor Mănescu, dar apoi monta *Scrisoarea pierdută*, unde a avut probleme de cenzură. Apoi monta Pirandello, *Să-i îmbrăcăm pe cei goi*, monta *Maestrul și Margareta*, *Richard III*, spectacole puternice. Să nu uităm un lucru: vreo 7 ani, la Casa Armatei, coada la carne și la lapte începea pe la 4-5 dimineața, iar magazinele se deschideau la șase. Ei bine, la Teatrul Mic se făcea coadă la bilete de la ora două noaptea, cu liste meticuloase întocmite, iar casa de bilete se deschidea de la ora zece. Pentru mine, acest fapt reprezintă foamea de adevăr, foamea de teatru, care teatru însemna o tribună unde puteai să ascuți altceva. Filmul era mai drastic cenzurat. La teatru vedeai oameni vii, vedeai actorul tremurând cămașa pe el, actorul care, la un frig de nu știu câte grade, el era în scenă. Am văzut-o o dată, țin minte, la „Bulandra”, pe Gina Patrichi, care juca într-o rochie

decoltată, și a dat jos șalul, iar, în sală, spectatorii stăteau cu șube pe ei, cu haine groase, iar femeile cu blănuri. Replica era: „Ah, ce cald și bine este aici la voi!”. Sala a izbucnit în aplauze. Iată partea de ironie și de tristețe; iată umorul aproape negru.

E bine, cred, de arătat și acest sacrificiu din interiorul teatrului. Pentru că dramaturgia/dramaturgul putea să găsească micul său compromis în complicitate cu un director de teatru. Se monta, să zicem, *Preșul*, unde se arătau micile neîmpliniri ale omului cotidian, disputa dintre două scări de bloc și dintre doi vecini, dar adevărurile fundamentale, adevărurile de existență, adevărurile de cunoaștere și de dramatism prin care trecea nația, sacrificiile care se făceau până la sânge, chiar sacrificii umane, acestea nu puteau fi spuse. Se putea spune că femeia, dacă nu recunoștea cine i-a făcut chiuretajul, venea Procuratura și, dacă nu mărturisea, era lăsată pur și simplu până sângera și murea? Faptul că existau copii care nu aveau ce mânca, copii abandonați în spitale și în orfelinate? Cum ne eroda foamea, frigul? Cum, la spitale, se întrerupeau operații din lipsa curentului electric, cu riscul morții, adesea... Aceste lucruri nu se puteau arăta; erau doar sugerate de spectacol, nu puteau fi spuse. Partidul refuza acele piese care mușcau din adevărul societății.

Sub acest paravan al dramaturgiei românești se puteau monta și alte piese. S-au făcut, în acea perioadă, spectacole extraordinare. Între sală și scenă se stabileau raporturi, niște semne de mare intimitate.

Astfel de spectacole au însemnat ceva. De pildă, la Craiova, în 1989 (am și debutat în acel spectacol), dl. Purcărete a făcut un spectacol extraordinar după *Piticul din grădina de vară* a lui D.R. Popescu, aparent o piesă care se juca sau se putea juca și în Cîntarea României. Ei bine, e impresionant felul în care Purcărete a întors piesa pe dos, într-un fel: nașterea Mariei din piesă era o naștere mitică, naștere cu Duhul Sfânt, dacă-mi este permis. Era cu totul altceva; era o parabolă a dictaturii noastre, era o carceră a noastră. Se arăta acest lucru, se simțea acest lucru, se înțelegea că se vorbea despre noi. Erau spectacole care reușeau să muște din realitate, dar grație genialității regizorului. Sau un alt spectacol extraordinar, *Mobilă și durere*, făcut de Cristian Hadji-Culea.

Cred că sunt autori care sunt nu numai de recuperat, dar sunt și astăzi valabili. Iar acei autori, ca să răspund și la următoarea întrebare, cred că ar fi Marin Sorescu și Teodor Mazilu. Cred. Pentru că acești autori vorbeau despre om, despre neîmplinirile lui, despre caracterul lui, despre angoasele lui, despre contextul politic, uneori. Pieseile lui Sorescu cred că sunt valabile și astăzi. *Iona* se ridică la nivel mitic, la nivel biblic.

Se juca Naghiu, Val Munteanu, Ispirescu, dar nu toate piesele reușeau să spargă bariera cenzurii, astfel încât spectatorul să audă ceea ce-și dorea, ceea ce simțea, ceea ce trăia. Or, din acest punct de vedere, actul artistic, teatral, a fost, în vremea aceea, un mic eroism. A spune că nu s-a făcut teatru în acele vremi este un neadevăr. Nu numai că s-a făcut teatru, dar, mai mult, timpurile erau potrivite pentru teatru; teatrul trebuie să muște din vremea care nu este prielnică, teatrul trebuie să spună omului povești despre timpul lui.

În cei 30 de ani din urmă, din prea multă libertate, nu numai că s-a sărit peste cal, s-a sărit cu cal cu tot peste criterii de responsabilitate artistică, estetice, morale, chiar patriotice. Care este calea, care este drumul pe care spectatorul și-l dorește de la noi? Poate vrea să vadă elite, poate vrea să vadă căi de a ieși din aceste vremuri absolut cumplite și tulburi... pandemie, debusolare sexuală, poate mentală... Cum facem să găsim modalitatea de a fi, nu plăcuți, ci doriți? Cum să spunem adevărul prezentului nostru? Din astfel de seve pornea și dramaturgia acelei perioade, când încerca să evite compromisul. Vorba lui Sorescu, imediat după revoluție: „Hai, să vedem acum, în libertate, cine scrie adevărul fără metafore, cine scrie direct teatru și teatru de calitate?” Cam asta este povestea.

Unele dintre acele texte cred că pot fi valorificate. Cel puțin Mazilu și Sorescu ar putea fi, în mare parte, recuperați și rejucați.

Dacă e vorba de un rol? Tot am vorbit de *Iona*; ca să rămân consecvent, poate... *Iona*? Poate un spectacol despre *Vărul Shakespeare*, un text insuficient valorificat. L-am jucat, în premieră, într-un spectacol la Craiova, în anii 88-89, o piesă în care Sorescu, în modestia lui, se întâlnea aproape cu Shakespeare... Asta era tema. De fapt, el îl cenzura pe Shakespeare. (Vremurile și revoluția a dat totul peste cap și spectacolul și-a pierdut consistența.) Sorescu îl chestiona

Să nu privești înapoi

pe Shakespeare despre opera lui... De ce nu și-o rescrie? Era o ironie la adresa Cenzurii, a ochiului vigilent al Puterii.

Pentru mulți, astăzi, Europa impune lucruri cu care ei nu sunt de acord. Ne-am descoperit acum patrioți, ne-am descoperit că ne place să bem apă din izvorul propriu ș.a.m.d. Deci, chiar când cenzura nu mai există, într-un fel, noi o inventăm. Poate că omul are, din când în când, nevoie să simtă peretele de care lovește mingea, pentru ca ea să se întoarcă. Nu cumva deplina libertate înseamnă tocmai opusul ei? Poate ne asemănăm cu un fluviu, care poate curge doar dacă se află în matca lui, iar când se revarsă pe de-a lături, se întâmplă o catastrofă. Poate are și omul nevoie de o matcă... umană, morală, filozofică, patriotică, de ce nu? Teatrul are și el propria măsură sau se adaptează la gustul publicului? Și teatrul și omul au nevoie de resetări periodice. Care este zona de confort a teatrului în inconfortul social de astăzi?

Cenzura de dinainte de 1989, care te împiedica să spui adevărul tare și cu forță, nu e, cu siguranță, o soluție, dar poate nici libertatea de a duce comicul în vulgar. Cam aceasta e povestea. Ciclică. Unele piese vor reveni, cred. Am încercat, cu ani în urmă, *Somnoroasa aventură*, și n-a mai fost ceea ce ne-am fi dorit. Cred că Mazilu trebuie, totuși, făcut... Apar actori, regizori, care vor găsi o altă citire. Până la urmă, acolo sunt niște tipologii umane adevărate, nu doar niște situații conjuncturale. Transcend socialul, ideologicul.

Cornel RĂILEANU

Actor (7.07.1955, Brăila). Absolvent al Institutului de Teatru „Szentgyörgyi István”, Tîrgu-Mureș (1981), clasa prof. Constantin Codrescu. Angajat al Teatrului Național din Cluj, din anul 1994. Premiul „Ștefan Braborescu” acordat de Teatrul Național din Cluj (2007); Premiul UNITER pentru Cel mai bun actor în rol principal (2014).

Ca actor, am fost silit să gust din plin „capodoperele” așa-zisei dramaturgii din perioada de tristă amintire. Nu pot aminti nici măcar un titlu de piesă sau un nume de autor care să-mi fi stârnit cât de cât o umbră de emoție artistică sau să

merite un loc în memoria mea afectivă, excepție făcând Marin Sorescu și piesele lui *Există nervi*, *Matca*, *Iona*. Mai mult sau mai puțin notorii, cu sau fără talent, impostori sau ipocriți își etalau fără tresărire, în numele iubirii de țară, obediența față de cuplul dictatorial și partidul comunist. Zelul lor se manifesta excesiv și în a-și cenzura ei înșiși cu mare asprime propriile scriituri. Cei mai curajoși dintre autori abordau un stil timid aluziv la regimul autocrat, care făcea să aibă o oarecare trecere în fața publicului complice, lucru ce-i califica a fi adevărați disidenți, și ne oferea și nouă, actorilor, o mică satisfacție. Cam la atât s-a rezumat disidența în dramaturgia românească. Am așteptat, după 1989, câțiva ani buni să apară, în sfârșit, „literatura de sertar”. Ei bine, ea a refuzat să apară!

În altă ordine de idei, aproape niciuna dintre piesele scrise în acea perioadă n-ar mai prezenta interes din pricina substanței lor conjuncturale, strict cantonate în țarcul cu sârmă ghimpată al propagandei comuniste.

Sânziana TARȚA

Actriță (1 noiembrie 1985, Satu-Mare). Licență în actorie la Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale” București (2009) și în specializarea modă, la Universitatea Națională de Arte, București (2008); masterat în actorie la UNATC (2011). Premiul special al juriului, la Gala absolvenților U.N.A.T.C. (2009); Premiul „Mona Marian” pentru tineri creatori (2015) și Premiul pentru cea mai bună actriță în rol principal, la Gala Premiilor Teatrului Național Cluj-Napoca (2016).

Nu sunt prea bine documentată. Iată răspunsurile mele timide:

1.

Nu știu.

Să nu privești înapoi

2.

Nu știu.

3.

Nu știu. Sunt foarte în urmă cu lectura pieselor din perioada comunistă. Îmi pare rău că nu pot să fiu de ajutor, deși poate și faptul că nu știu e un ajutor și un semn că, cel puțin în ceea ce mă privește, aș putea să aflu mai multe.

Critici drammatici

Scriitor și critic de teatru (n. 22.06.1943, Buzău). A studiat la Academia de Teatru și Film, București. În 1973, se stabilește la Paris. Profesor de studii teatrale la Sorbonne Nouvelle, Paris, și la Universitatea Louvain din Belgia. Teatrológ și eseist de reputație mondială, este autor a peste 50 de volume de critică și teorie teatrală, în limbile română, franceză și germană. A condus revista *Alternatives théâtrales* și, la Editura Actes-Sud, colecția „Le Temps du théâtre”. Între 1991 și 2000, a fost director al Academiei Experimentale de Teatru. Membru UNITER și președinte de onoare al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru (după ce a fost ales de trei ori președinte), Doctor Honoris Causa al mai multor universități europene. Premiul criticii dramatice/Prix de la Critique pentru cea mai bună carte de teatru a anului, în Franța (1981, 1984 și 1990), Premiul de excelență UNITER și Premiul Prometeus 2007, Marele Premiu al Francofoniei, acordat de Academia Franceză (2014), Ofițer al Artelor și Literelor și Cavaler al Ordinului Național al Meritului, distincții primite din partea Republicii Franceze. Din martie 2013, este membru de onoare al Academiei Române.

1.

În general, a fost o dramaturgie supusă unor comenzi politice, cu incidențe semnificative asupra operelor și ea poartă amprenta acestor presiuni, astăzi, din fericire, aparținând trecutului. Pe de altă parte, a răspuns și unor determinări istorice legate de moment, devenite, de atunci, caduce. A reveni asupra acestui ansamblu de texte nu se justifică ...decât, poate, în numele unei lecturi ironice, pentru «a ne despărți de trecut răsând», cum zicea Marx.

2.

Cred că nu e vorba de «ideologie» – ea e inexistentă –, ci de «strategie», căci puterea politică din România [comunistă] nu a formulat o gândire politică sau estetică articulată, ci doar a exprimat exigențe punctuale, pe care dramaturgii «oficiali» le-au adoptat. Aceasta a creat un *a priori* de scepticism față de o majoritate din textele jucate! În mare parte, pentru mine, în numele intransigenței de vârstă și justificată de mediocritatea operelor pe care cel mai adesea le-am ignorat. Și nu o regret. De aceea, răspunsul meu nu poate fi decât

parțial. Aș cita *Passacaglia* de Titus Popovici, *Proștii sub clar de lună* de Teodor Mazilu, *Iona* de Marin Sorescu. Poate și textele lui Iosif Naghiu – dar nu le-am frecventat constant! Cele ale lui Lovinescu de după anii 70, fiind plecat din țară, mi-au rămas ...inaccesibile!

3.

Personal, nici unul.

4.

Pentru a răspunde, ar trebui să le recitesc. O asemenea evaluare nu se poate efectua doar pe baza memoriei... dar ea îmi e orfană de capodopere! Dacă, totuși, accept acest examen retrospectiv, aș spune...*Iona* și ...*Matca*, însă ea îmi e mai puțin familiară!

Oana BORȘ

Lector universitar dr. la Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale” din București. A absolvit specializarea Teatologie, la UNATC „I.L. Caragiale” (2001); doctor în Teatru, la UNATC (2017). A urmat diverse stagii pe perfecționare, fie în domeniul *criticii de teatru* (organizate de Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru – AICT), fie în domeniul *managementului instituțiilor de cultură* (organizate de Institutul Național pentru Cercetare și Formare Culturală – INCFC). Este și absolventă a Universității Politehnice București, Facultatea de Mecanică Fină (1995). S-a implicat activ în viața teatrală românească în ipostaze dintre cele mai variate: critic de teatru, secretar literar la Teatrul „Nottara” și la Teatrul „Sică Alexandrescu” din Brașov, director de programe al Teatrului Excelsior, membru în juri, organizator sau coordonator al unor manifestări teatrale și culturale naționale și internaționale (printre care: coordonator Task-force Educație în cadrul Candidaturii orașului București la titlul de Capitală Europeană a Culturii 2021.) A publicat cronici, articole și studii în reviste de specialitate sau academice; a tradus piese de teatru. Experiența sa profesională cuprinde o colaborare de lungă durată (începând din 1998) cu revista de specialitate *Teatrul Azi*, editată de Fundația Culturală „Camil Petrescu”, unde este și editor de carte pentru colecția de volume-supliment. Din 2009, este directorul de producție al Festivalului Național de Teatru (FNT). În prezent, este selecționer și coordonator al FEST-FDR Timișoara și director al EXCELSIOR Teen-Fest. Membră a

Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru (AICT), Secția Română, și a UNITER; membru în bordul Societății Culturale „Camil Petrescu” și membru fondator al Asociației CineCultura. Volume publicate: *Balcani. Victimă? Călău?* (2017); coautor al antologiei *Dramaturgi basarabeni de azi* (2008) și al monografiei *Marioara Voiculescu – Jurnal. Memorii* (2003), toate editate de Fundația Culturală „Camil Petrescu”, prin Editura Cheiron. În 2018, a fost nominalizată la Premiile UNITER pentru Critică de Teatru. Premiul de Excelență pentru Promovarea Industriilor Culturale și Creative în spiritual valorilor europene, acordat de Institutul European.

1.

Sunt mai mulți factori care generează această stare de fapt. În primul rând, este vorba despre un *factor psihosocial*, care rezidă din însăși natura societății românești din acea perioadă și din felul în care a fost percepută ea ulterior momentului 1989.

După cum se știe, o parte dintre formulele socio-politice din secolul al XX-lea, care păreau a fi etape firești în procesul dialectic evolutiv al istoriei, s-au dezvoltat tumoral. Ca să reziste în această structură degenerativă, aveau nevoie să opereze o schimbare de mentalitate. Individuală și socială. Și au făcut-o de cele mai multe ori coercitiv. Particularizând, socialismul marxist bazat pe o ideologie mesianică, care s-a impus timp de 40 de ani și la noi, a acționat după aceleași principii, sperând să își atingă scopul. Un ideal utopic, însă. Un ideal neatins. Căci, mult dorita *re-modelare* a individului a intrat în contradicție cu esența acestuia. Și cum puterea de reziliență a naturii umane este una evidentă, atunci când tensiunea acumulată a fost prea mare, reculul a fost unul la fel de puternic. Astfel, momentul 1989 nu a adus doar o schimbare de paradigmă, ci și o ruptură de ceea ce a fost perceput ca fiind o perioadă de traumă. De aici, refuzul aproape organic al unei întregi generații de a mai privi trecutul, negarea lui, fie și în dimensiunea sa culturală. Iar, pentru generațiile care au urmat și care trăiesc acum într-o societate ce încercă să recupereze din mers, o societate cu o intensă dinamică a schimbării, distanțarea este de altă factură, dar la fel de evidentă. Acest trecut este prea îndepărtat pentru ei și prea diferit.

Un al doilea factor este dat de însăși *osatura literaturii dramatice*, supusă și ea, în acei ani, unui proces de convertire. Folosită ca motor de propagandă a noii ideologii, ea suferă o mutație profundă nu doar la nivel tematic, ci și la nivel

estetic. Iar atunci când încearcă să se distanțeze devine autoreferențială. Căci, preocupată de se salva, se concentrează aproape exclusiv asupra ei însăși, în încercarea de a găsi formule stilistice prin care să poată eluda restricțiile timpului. Așadar, vorbim despre o literatură care este, vrând-nevrând, o literatură conjuncturală, ancorată în realitatea anilor 1948-1989.

Și poate, un al treilea factor, unul mai puțin confortabil de recunoscut, este acea ușurință de a *renunța la trecut* a locuitorului acestei părți de Europă. Un dat identitar al spațiului sud-estic. Și nu este vorba doar de obsesia apropierei de *model* de care suferă culturile mici. De acel *sincronism* mult visat de generații. De nevoia de a fi ca ceilalți. Ci despre mult mai mult. Despre o atitudine față de viață a acestui *homo balkanicus* (fie ca recunoaștem sau nu, purtăm cu noi markerii identitari ai locului, chiar dacă ne renegăm proveniența). Sub dominația fatalismului implacabil al acestui spațiu, omul acestui loc trăiește visceral numai prezentul. Nu are nevoie de interogarea trecutului pentru a se înțelege. Nici măcar nu își pune problema aceasta. Nu are timp. O dovadă crasă de indiferență, ar putea spune cei obișnuiți să existe în relație directă cu propriul trecut sau măcar să îl cartografieze. Pentru el însă e un firesc.

Așadar, o generație care nu vrea să se mai întoarcă la o anume literatură destul de infestată de datul unui timp, o altă generație care nu mai este interesată de ea și un iz de indiferență pentru recuperare și memorie pe care îl duce cu el acest loc. Aceasta ar fi explicația.

2.

Într-o societate totalitară, care impune nu doar persuasiv, ci și unilateral și fără drept de apel unicitatea ideilor sale, precum și canoanele estetice, arta nu are cum să se plaseze decât *ÎN* incidența ideologiei. Ființare *ÎN AFARA* unei ideologii se poate face doar prin aderarea la o altă ideologie. Însă, în cazul unei structuri sociale ca cea generată de dictatura comunistă, acest lucru este echivalent cu condamnarea la *nonexistență artistică*.

Mai mult, când vorbim despre aria de infestare a unei ideologii, aceasta se extinde nu doar asupra dramaturgiei, ce are ca punct germinativ valorile ideatice sau estetice proprii acelei ideologii, ci și asupra operei care se plasează

pe o poziție polemică, în speranța generării unui dialog; o cuprinde și pe cea care își asumă voit angajarea într-o mișcare subversivă, luându-și ca scop deconstrucția ideologiei, eludarea sau chiar negarea ei. Existența unui pol referențial față de care o dramaturgie se plasează, indiferent dacă în acceptare sau în negare, înseamnă, în fond, o contaminare.

În această schemă de relaționare cu ideologia comunistă s-a aflat și literatura dramatică românească din perioada postbelică, cu nuanțări specifice, în funcție de etapele parcurse de societate. De la autorul *dezirabil* și dramaturgia *cu funcție* (propagandistică) a *realismului socialist* din perioada 1948-1965, la parțiala „liberalizare” în formă și fond adusă de *umanismul socialist* din perioada de relaxare ce a urmat. Și, apoi, la dramaturgia post 1972, cea care, nemaiputând fi empatică, devine preocupată de a găsi formule de supraviețuire prin teme neutre sau abordări stilistice din sfera alegoriei, metaforei, parabolei aluzive.

Totuși, dacă vrem să ne gândim la o dramaturgie cu adevărat *ÎN AFARA* ideologiei realismului socialist, putem vorbi despre dramaturgia lui Gellu Naum. Cum era de așteptat, estetica suprarealismului naumian a fost repudiată de către sistem, pentru că nu avea unitate de măsură pentru ea. Dramaturgia lui Naum nu își va îndeplini menirea, cu toate că, la finalul deceniului șapte, acesta reușește să-și editeze piesele de teatru. Nu obține însă avizul politic de a fi montate. De aceea, în mod concret, nu o putem considera o dramaturgie a acelor ani, ci una *recuperată*.

3.

Există, e adevărat, și o dramaturgie care a avut capacitatea de a transcende timpul și contextul momentului în care a fost scrisă. Și este vorba, din punctul meu de vedere, despre dramaturgia lui Tudor Mazilu și cea a lui Dumitru Solomon. Sunt autori diferiți, sunt însă autori cu o fină „inteligență a scenei” și a căror capacitatea de a face acest *salt* vine dintr-o viziune comună. Din ceea ce Dumitru Solomon enunța ca fiind preocuparea lui permanentă: *actualitatea problematică*, în detrimentul celei *tematice*. Cu o astfel de cheie, dominantă, în texte, se mută pe dimensiunea universalului, „înghițind”-o pe cea a particularului (ideologic, social, de timp, de conjunctură). Așadar, piesele cu filon filosofic, ce își reclamă obârșia în *teatrul de idei* anterior sau comediile

amare ale lui Dumitru Solomon, ca și lumea valorilor răsturnate, a antieroiilor cu o recognoscibilă tușă balcanică din universul mazilian pot să constituie, cu siguranță și astăzi, întâlniri cel puțin interesante.

4.

Răspunsul la această întrebare este conținut de răspunsul anterior. Mai adaug însă că orice text poate avea un potențial scenic sau poate fi cel puțin un pretext pentru o construcție de spectacol atâta timp cât imaginația creatoare a unui regizor poate să găsească în el resorturi de exprimare și o suficientă formă de teatralitate, pe care poate ceilalți nu o pot sesiza.

Ruxandra CESEREANU

Poetă, prozatoare, eseistă. A publicat 9 cărți de poezie, între care Oceanul Schizoidian (1998, 2006), Veneția cu vene violete. Scrisorile unei curtezane (2002, 2017), Kore-Persefona (2004), Coma (2008), California (pe Someș) – 2014, Scrisoare către un prieten și înapoi către țară (2018, 2019). A publicat 7 cărți de proză, între care: Tricephalos (2002, 2010), Nebulon (2005), Angelus (2010), Un singur cer deasupra lor (2013, 2015). 10 din cărțile ei de poezie și proză au fost traduse în engleză, italiană, maghiară și bulgară. A publicat 8 cărți de eseu și studii de mentalitate. RC face parte din staff-ul Phantasma – Centrul de Cercetare a Imaginarului din Cluj, în cadrul căruia organizează ateliere și tabere de scriere creatoare. Este redactor-șef la revista de cultură Steaua a Uniunii Scriitorilor din România și profesor în cadrul Departamentului de Literatură Comparată, la Facultatea de Litere din Cluj, unde predă cursuri despre tragedia greacă, Shakespeare, mitul lui Don Juan, Ibsen, Cehov, poezie modernă și postmodernă, literatură și totalitarism, imaginar cinematografic. Rar, a scris despre spectacole de teatru, la Ziarul de Cluj și în revista Steaua.

România în postcomunism a devenit, adesea, o agora de dezbateri (civice, în stradă), așa încât teatrul (a cărui funcție a fost esențială în sens subversiv, prin câteva revelatorii puneri în scenă, în perioada Ceaușescu) a trecut într-un plan secund sau chiar terț. *Performance*-ul civic din stradă (în postcomunism) a alcătuit, cu siguranță, o nouă formă de dezbateri ideatică, inclusiv socio-politică. Ceea ce s-a întâmplat, de pildă, în timpul mitingului-maraton din Piața

Universității 1990, la București (organizat de Asociația studenților din București și de diferite organizații ale revoluționarilor din decembrie 1989), a concretizat o agora nu doar plină de dezbateri, ci și de *performance-uri*, căci în Piața Universității 1990 (poreclită Golania, Kilometrul Zero, Zonă liberă de neocomunism) a existat și un carnaval stradal spontan. Lucrul acesta s-a repetat, între 2017 și 2018, în cadrul protestelor *Rezist*. Precum odinioară în Piața Universității 1990, pe lângă gravitate, ironia (cu miză morală, realizată teatral) a fost o altă caracteristică a manifestațiilor din 2017-2018. Constanta protestelor au fost spiritul parodic, atmosfera hâtră și jovială. Scandările și sloganurile s-au dovedit a fi spectaculoase în varietatea lor, iar parodia s-a arătat a fi cea dominantă. Zeflemeaua autohtonă înseamnă, însă, energie (nu este defel doar haz de necaz). Astfel de carnavaluri stradale au substituit funcția subversivă a teatrului așa cum putea fi acesta receptat în perioada Ceaușescu.

În timpul comunismului, teatrul te ajuta (uneori) să rezisti. Ce înseamnă a rezista? Dicționarul român de sinonime pentru verbul *a rezista* este destul de bogat: a ține piept, a face față, a se ține tare; a sta pe poziții; și ar mai fi variantele simple, clare și sobre: a se opune, a se împotrivi, a nu ceda, a nu se lăsa învins, a se menține; plus variantele colaterale: a dura, a persista, a dăinui. Teatrul putea fi o formă de rezistență în timpul comunismului (măcar din când în când).

Mi-aduc aminte de câteva puneri în scenă pe care le-am văzut și care m-au catalizat să înțeleg dincolo de text, într-un sens subversiv: la București, am avut șansa să văd spectacolul *Maestrul și Margarita* (după capodopera romanescă a lui Mihail Bulgakov) – la Teatrul Mic –, în regia Cătălinei Buzoianu. Era chiar un spectacol anti-sistem, anti-totalitar, așa cum își gândise Bulgakov romanul. Sau spectacolul *Ivona, principesa Burgundiei* (de Witold Gombrowicz), tot în regia Cătălinei Buzoianu. La Teatrul Național din Cluj, pentru mine, marcant a fost spectacolul *Afară, în fața ușii* (de Wolfgang Borchert), în regia lui Mihai Măniuțiu. Tot în perioada Ceaușescu. De aceste trei spectacole îmi aduc aminte în mod aparte ca asumând o formă de subversivitate pe care eu am înțeles-o în sens antitotalitar.

În postcomunism, am avut șansa să văd multe spectacole foarte bune și revelatorii (în regia lui Andrei Șerban, Mihai Măniuțiu, Silviu Purcărete, Mona

Chirilă, Alexandru Dabija, Radu Afrim – sunt doar câțiva), dar nu mai exista nevoia de subversivitate, fiindcă acțiunea stradală, civică, preluase acest rol. Agora se mutase în altă parte, în afara teatrului. Poate doar *Trilogia antică* (în regia lui Andrei Șerban, la Teatrul Național din București), care se juca în timpul mitingului-maraton din Piața Universității și a mineriadei din 13-15 iunie 1990 să mai fi avut un astfel de sens (spontan) subversiv. Sau *Chirița în concert* (la Teatrul Național din Cluj, după Vasile Alecsandri și Matei Millo, în regia Adei Milea) – miza fiind, în acest caz, o ironie și caricaturizare a guvernului condus de Viorica Dăncilă (cel mai incompetent prim-ministru român din postcomunism).

Justin CEUCA

Istoric și critic de teatru (n. la 26 septembrie 1939, în Mureșenii Bărgăului, Jud. Bistrița-Năsăud); doctor în filologie. Secretar literar la Teatrul Național din Cluj (1965-1995), profesor universitar Facultatea de Teatru și Film, Universitatea Babeș-Bolyai (1995-2008). A publicat: *Zaharia Bârsan*, Monografie (1978); *Teatrologia românească interbelică* (1990); *Teatrul Național din Cluj, 1919-1994*, Studiu monografic (1994); *Despre constituirea dramei* (1995); *Silvia Ghelan*, *Eseu despre un Actor* (1998); *Evoluția formelor dramatice* (2003); *Aventura dramei românești* (2005); *Aureliu Manea*, *Eseu despre un Regizor* (2007); *Aventura comediei românești* (2013); *Ileana Berloga*, *Eseu despre un Teatrolog* (2016).

1.

Este normal să se întâmple așa. Revoluția din 1989 făcuse să dispară un regim politic-social, cu tot ceea ce însemna aceasta și pe planul artei. Adică, estetica realismului socialist, piese cu mesaj partinic, eroul pozitiv (prezent și la Tudor Popescu, autor mai curajos, din ultima generație socialistă), edulcorarea realității. De fapt, în ultimii ani ai comunismului nici publicul, nici teatrele nu mai aveau asemenea piese. Se căutau texte care să spună adevărul despre acele timpuri, chiar parțial sau printre rânduri. Ce rost mai are azi să evoci o lume care nu mai există ? Doar ca un memento.

După Revoluție, în jurul Naționalului clujean parcă se făcuse un vid. Dispăruse publicul, publicul acelor vremuri. Problema, deosebit de importantă, consta în crearea unuia nou, a unor vremuri noi. Publicul de azi s-a schimbat, are alte așteptări de la teatre, are alte preocupări, poate și alte gusturi, viața lui nu mai seamănă cu cea din epoca socialistă. Și estetica piesei de teatru s-a mai schimbat, dialogul este mai puțin explicit, mai concis, acțiunea mai dinamică și abruptă, tragicul și comicul mai apăsate, mai multă violență.

Apoi, după Revoluție exista (se mai manifestă și azi) o atitudine de a refuza, de a nega tot ceea ce aparținuse comunismului, care era demonizat. În lumea oamenilor de teatru erau refuzați mai ales dramaturgii, care erau etichetați drept comuniști. Aceasta se făcea oarecum în bloc, aproape cu toți autorii și cu toată opera lor. Încă nu venise, n-a venit, cu unele excepții, timpul decelării a ceea ce este bun, de ceea ce este rău. Poate acum.

2.

Este vorba de piese-parabole sau cu problematică generală, filosofică, morală, mitică, religioasă, istorică, care depășesc contextul, contingentul socialist. Sunt asemenea texte. Am să citez câteva, care pot să intereseze un regizor azi: Marin Sorescu, *Paracliserul, Iona* (tragică, metafizică), *A treia țeapă* (Vlad Țepeș, sacrificiu prin auto-sacrificiu); Dumitru Solomon, trilogia filosofiei antice grecești, *Diogene câinele, Platon, Socrate*; I.D. Sîrbu, *Pragul albastru* (univers arhaic românesc, mistificarea credinței); Dumitru Radu Popescu, *Piticul din grădina de vară, Pasărea Shakespeare* (culpabilitate și responsabilitate); Mihai Ispirescu, *Trăsura la scară* (metaforă, singura, a sistemului socialist); Horia Lovinescu, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* (destinul omului, al vieții); Gellu Naum, *Ceasornicăria Taus, Insula* (suprarealism, absurd); Alexandru Popescu, *Croitorii cei mari din Valahia* (paradigme ale istoriei naționale); Valeriu Anania, *Du-te vreme, vino vreme* (mitologie, filosofie); Teodor Mazilu, *Acești nebuni fățarnici, Pălăria de pe noptieră* (personaje metafore ale răului absolut, absurd); Ion Băieșu, *În căutarea sensului pierdut, Dresoearea de fantome* (existențialism, absurd); Ecaterina

Oproiu, *Nu sunt turnul Eiffel* (condiția cuplului tinerilor); Aurel Baranga, *Fii cuminte, Cristofor!* (probleme ale cuplului); George Astaloș, *Ce ne facem fără Willi?* (absurd).

3.

I-aș numi pe: Marin Sorescu, pentru originalitatea situațiilor și a personajelor, metafizica cuprinsă, incisivitatea dialogului; Ion Băieșu, pentru rigoarea construcției prin absurd, umorul sec; Dumitru Radu Popescu, pentru nonconformism în gândire, tensiunea dezbaterii, varietatea și forța personajelor, puterea creativă; Teodor Mazilu, pentru originalitatea viziunii negative, paradoxul în construcția personajelor și a replicilor; Mihai Ispirescu, pentru puterea de generalizare a metaforei dramatice, a imaginii, originalitatea creativă; Dumitru Solomon, pentru calitatea problematicii personajelor; Gellu Naum, pentru fantezia suprarealistă, absurdă, expresia cea mai deplină a acestora în dramaturgia românească.

4.

Cred că vă referiți la teatralitatea scenică cuprinsă în piese. Trebuie să spun că dinamica, spectaculozitatea, în dramaturgia noastră, sunt susținute prin acțiune, complicațiile acestora, crearea unui suspans, dezvoltarea situațiilor, hiperbolizarea celei de bază, toate acestea realizate în principal prin dialog. Este solicitată teatralitatea actorului. Majoritatea dramaturgilor vin dinspre literatură, nu sunt oameni de teatru. Deci, avem de a face cu o teatralitate dramaturgică, mai puțin cu cea scenică. Nici apelul la alte limbaje nu se arată frecvent, uneori la muzică. D.R. Popescu, în ultimele sale piese, a încercat o vizualizare plastică. Așa că de bază rămân textele realizate dramaturgic, dramatismul cuprins, valoarea și consistența ideilor și a personajelor. Vlad Mugur spunea că el poate monta și un articol de ziar.

În ce mă privește, ca să fiu mai concret, aș opta pentru titlurile propuse ca răspuns la întrebarea a doua.

Publicist și critic de teatru (n. 1979). Cadru didactic și conducător de doctorate, director al Școlii Doctorale de Teatru, Facultatea de Teatru a Universității de Arte „George Enescu” Iași, profesor asociat al Facultății de Filosofie și Științe Social Politice de la Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași. Membru al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru, al Uniunii Teatrale din România și al Uniunii Scriitorilor din România. Este autor a peste douăzeci de cărți și a aproximativ o mie de articole (publicistică, studii, cronici teatrale etc.). Este redactor șef al revistei *Dacia literară*; realizator și prezentator al emisiunii „Scena” (Apollonia Tv Iași). Premiul UNITER pentru Critică de Teatru (2019). În 2020, a fost unul dintre cei trei directori și selecționeri ai Festivalului Național de Teatru.

1.

Înclin să ofer un răspuns multiplu la această întrebare, judecând diferit situațiile din cele trei decenii subîntinse în intervalul 1989-2020.

În primul rând, e de înțeles că, între 1990 și 2000, a monta texte scrise în comunism, așadar texte dintr-o istorie foarte recentă, pe care nu încetam să o blamăm cu toții (inclusiv oameni de teatru ce găsiseră în comunism un autentic „acasă”), putea reprezenta ceea ce aş numi prin sintagma „deficit de dezicere”. Un timp destul de îndelungat comunismul a suportat negări „la pachet”, fără preocuparea pentru nuanțări cuvenite, pentru delimitări și demarcări ale *frecventabilului* de *nefrecventabil*. *Sertarele*, cum s-a spus de atâtea ori, s-au dovedit goale, așa încât recuperarea unei literaturi teatrale dizidente sau clandestine a fost un proiect amânat, apoi abandonat complet. Pe de altă parte, teatrul românesc post-decembrist s-a arătat mult mai preocupat de întâlnirea cu dramaturgii puternice de care fuseserăm privați în toți acești ani: mă gândesc la dramaturgia americană, la teatrul absurdului (în anii 90, se înregistrează câteva montări importante pe texte de Eugen Ionescu – *Cântăreața cheală* a lui Tompa Gabor, de la Teatrul Maghiar Cluj-Napoca, 1992, e un exemplu în acest sens; un altul este *Lecția*, la Teatrul Național Cluj, regia Mihai Măniuțiu, tot în 1992) sau, în general, la dramaturgii construite pe tematici la care comunismul fusese alergic: libertatea, revolta, conflictul cu puterea, sexualitatea etc. În avalanșa noilor descoperiri, a aloca timp unor „relecturi” nu tenta pe nimeni. Ce-i drept, anumite recuperări din dramaturgia națională s-au

întreprins: o recuperare parțială a interbelicilor (*Steaua fără nume*, regia Alexa Visarion, Teatrul Național București, 1994; *Patul lui Procust*, regia Cătălina Buzoianu, Theatrum Mundi București), revenirea în forță la Caragiale și revizitarea operei dramatice a lui Lucian Blaga (startul l-a dat Victor Ioan Frunză, în 1992, cu *Cruciada copiilor* de la Teatrul Național Târgu Mureș).

La răstimpuri, ajunge pe scenă și câte un autor din comunism. În 1994, lui Ion Băieșu i se joacă, la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași, în regia Irinei Popescu Boieru, *Dresoarea de fantome*. Doi ani mai târziu, la Galați, Vasile Nedelcu pune *Proștii sub clar de lună*. Reapare pe afișe și numele lui D.R. Popescu, însă cu o piesă scrisă după 1990, *O batistă în Dunăre*, regia Ion Cojar, la Teatrul Național București, 1997. Pe Dumitru Solomon îl regăsim, în 1999, montat de Nikolov Perveli Vili, la Naționalul ieșean.

În mod logic, timpul revenirilor la dramaturgia din comunism (atât reveniri critice, cât și de recuperare) ar fi trebuit să fie deceniul 2000-2010. Voluptății cunoașterii noului ar fi trebuit să-i urmeze un timp al sedimentărilor, al reflecției, al comparațiilor între ce am acumulat și ce aveam deja, al decantărilor concludive. Un argument suplimentar: interpreții trecutului nostru dramaturgic ar fi fost chiar oameni de teatru formați în comunism, în bună măsură contemporani cu autorii acelei literaturii dramatice. Chestionarea trecutului ar fi coincis cu o chestionare de sine, iar rezultatele reevaluării ar fi avut relevanță pentru o reevaluare personală. Sunt tentant să cred că „mingea” s-a aflat mai degrabă în terenul regizorilor, decât al criticilor de teatru, cu atât mai mult cu cât critica din România a manifestat mereu reflexul de a porni de la spectacol și nu de a genera ea însăși spectacole. Dar regizorii erau ocupați cu altceva, bunăoară cu satisfacerea unei nevoi, mai mult sau mai puțin probată, de spectacole mari. Niciuna dintre liniile dramaturgice deschise în comunismul românesc nu părea capabilă să genereze măreții spectaculare, așa încât tăcerea primului deceniu post-decembrist s-a prelungit și în începutul noului mileniu.

Pe de altă parte, însă, nu putem trece cu vederea și câteva excepții. În 2000, Mircea Ghițulescu publică *Istoria dramaturgiei române contemporane*, în care un capitol major este dedicat literaturii dramatice din comunism. Chiar dacă salută cu entuziasm (real sau formal) de comunitatea teatrală, *Istoria* lui Ghițulescu nu produce efecte în repertoriile teatrelor și nu reușește să genereze o dezbatere constructivă. Câțiva ani mai târziu, la Iași, Florin Faifer întreprinde o serie de

Incursiuni în istoria literaturii dramatice românești; „rezolvă” problema dramaturgiei dintre 1949 și 1989 în aproximativ 30 de pagini; aduce în atenție, necritic, mai mult expozitiv, operele teatrale ale lui Aurel Baranga, Horia Lovinescu, Teodor Mazilu, Dumitru Solomon, Ion Băieșu, D.R. Popescu, Marin Sorescu.

Amplul proces de recalibrare a relației cu trecutul recent a fost astfel amânat. „S-o facă generațiile următoare!”, s-au auzit câteva voci șoptite. „Generațiile următoare”, însă, constituite și definite în deceniul 2010-2020, au o problemă pe cât de simplă, pe atât de complicată: nu au citit și nu dau semne că intenționează să citească vreodată literatură dramatică din comunism. Li se pare inutil și, din nefericire, nu pot fi formulate contra-argumente foarte puternice. Pentru cei mai mulți dintre tinerii creatori de astăzi, jumătatea de secol dintre 1940 și 1990 este echivalentă cu o întindere pustie, câmp gol, neinteresant, neofertant. Solomon, Lovinescu, Naghiu, Al. Sever, Aderca, Mazilu, Băieșu, Popescu, Sîrbu, Demetrius, Baranga, Everac sunt nume lipsite de relevanță pentru majoritatea covârșitoare a oamenilor de teatru de până în 40 de ani. Sau, în cel mai bun caz, un fel de fantome teatrale ce bântuie fără rost discuțiile prezentului. Sunt, din nou, excepții – spre exemplu, un recent spectacol al lui Horia Suru pe un colaj de texte ale lui Dumitru Solomon, la Teatrul „Mihai Eminescu” din Botoșani –, însă rare și fără ecouri. Semi-eșecul unor astfel de proiecte adâncește convingerea tinerelor generații că teritoriile teatrului de ieri și-au pierdut orice fertilitate.

Doar un program național asumat în proiectele de management teatral sau concentrat repertorial în instituții de profil precum Teatrul Dramaturgilor Români ar putea genera un val al *re*-urilor de tot felul. Nimeni, însă, nu garantează că o astfel de strategie ar avea vreun succes notabil. Nu pare a fi vreo urgență, putem să o lăsăm, încă o dată, ...generațiilor viitoare.

2.

Nu e neapărat vorba doar despre contaminare ideologică, ci și despre un spirit al timpului mult prea pregnant în tot ce s-a scris. Pretutindeni aceleași teme cu fundaluri diferite, ba o uzină, ba o redacție de gazetă, ba un alt segment din „câmpul muncii”, ba dormitorul unui cuplu. Personajele nu își depășesc epoca, ci o exprimă silabisit. Retro-respirația lor le face captive în lumi pe care nu le

poți actualiza fără a le deturna esențele. La solicitarea unui director de teatru, acum câțiva ani, am încercat să operez dramaturgic pe *Opinia publică* a lui Baranga. E un proces descurajant, piesa reflectă atât de detaliat *acea* societate, încât orice efort de transplantare în timp eșuează. La fel, imposibil de actualizat sunt piesele lui Mazilu. Orice montare pe ele e legitimă doar dacă își asumă reconstituirea epocii, în cele mai fine nuanțe. Victor Ioan Frunză a făcut, cu *Mobilă și durere*, o demonstrație în acest sens; Ovidiu Lazăr, în schimb, a eșuat lamentabil cu *Proștii sub clar de lună*, tocmai pentru că a încercat să-l facă pe Mazilu parte din prezentul nostru. S-a dovedit că, spre deosebire de Shakespeare, vai!, Mazilu nu poate fi contemporanul nostru și că, în general, nu orice poate fi actualizat. La Teatrul Odeon, impresiile legate de spectacolul lui Dinu Cernescu pe *Trei generații*, piesa Luciei Demetrius, nu au fost dintre cele mai favorabile, ba chiar nu au dat nicio șansă spectacolului și piesei. A te gândi la *Vlaicu și feciorii lui* sau *Cumpăna* ca la spectacole ale secolului XXI pare cu atât mai mult o imposibilitate.

E interesant de discutat acest reflex al dramaturgilor din comunism, chiar și al celor mai buni dintre ei, de a-și data textele. Involuntar, chiar și atunci când discută cele mai generale teme, o fac închiși între pereții timpului lor. Nu par interesați de povești universal valabile, ci se poziționează mereu în serviciul unui localism care, iată, diminuează accelerat termenul de garanție al operei. Atunci când, totuși, încearcă să-și mute eroii și povestea într-un alt timp decât al lor, rezultatele sunt mai mult decât modeste. Am încercat în cel puțin trei faze ale vieții mele profesionale să citesc *Michelangelo* (1948) de Alexandru Kirițescu; nu am reușit, o mărturisesc cu jenă, să trec de partea întâi. Sau *Căruța cu paiațe* (1952), în care Mircea Ștefănescu nu doar că plasează acțiunea în prima jumătate a secolului XIX, dar se ambiționează să folosească graiul moldav al epocii, ceea ce face ca piesa – nu lipsită de unele virtuți – să devină azi foarte dificilă la lectură.

Chiar și autorii care demonstraseră ceva înainte, imediat după anul de grație 1949 scriu ca și cum ar fi alții. E suficient să parcurgi/răsfoiești *Geamandura* (1950) sau *Burta verde* (1952), piesele lui Tudor Mușatescu, pentru a te întreba alarmat unde a dispărut autorul *Titanicului vals*. Mai păstrează ceva din forța camilpetresciană a *Actului venețian* piese precum *Bălcescu* (1948) sau *Caragiale în vremea lui* (1952 / 1957)?!

Repet, nu doar ideologizarea, obsesia pentru un anumit tip de etică sau definirea contemporaneității¹ prin realismul socialist sunt principalele probleme ale acelei epoci, ci un fel de miză foarte mică pe care și-au asumat-o dramaturgii noștri. De fiecare dată când mă întâlnesc cu textele unora dintre ei îmi vin în minte cuvintele unchiului Vanea: „Ar fi putut ieși din mine un Schopenhauer, un Dostoievski...”. N-a fost să fie...

3.

Nici unul dintre acești autori nu îmi atrage atenția în mod deosebit. Am încercat, de-a lungul timpului, să revin la autori precum Alexandru Sever (*Îngerul bătrîn, Întoarcerea, Noaptea e parohia mea*), la Lucia Demetrius (*Arborele genealogic, Trei generații*), la Radu F. Alexandru (piesele sale de dinainte de 90 – *Buna zi de mîine, Căutătorii de aur*), însă am avut sentimentul acut al unei pierderi de timp. D.R. Popescu, Dumitru Solomon, Ion Băieșu, Teodor Mazilu, Alexandru Mirodan îmi furnizează vagi plăceri de lectură, însă nu îmi ridică niciun fel de problemă, niciun fel de neliniște. Ca pariu personal, îmi propun să revăd aplicat textele lui Iosif Naghiu (atât de contrariant între *Gluga pe ochi* și *Într-o singură seară*) și cele ale lui Ion Omescu, de a cărui gândire teatrală mă simt atras. Ca voce feminină, în epocă, mă interesează Ecaterina Oproiu, din păcate, fără o ofertă dramatică foarte consistentă; știu doar de trei piese semnate de ea, ce-i drept prima (*Nu sunt Turnul Eiffel*) montată de Liviu Ciulei, în 1964, iar a două (*Cerul înstelat deasupra noastră*) de Cătălina Buzoianu, în 1984.

4.

Caii la fereastră și *Angajare de clown*, cele două mari piese ale lui Vișniec scrise în comunism, dar care par scrise mai degrabă în anii 2000; apoi, unele piese ale lui Mazilu, însă ajunse în mîna cui trebuie și tratate ca parte dintr-un proces

¹ Unul dintre cele mai interesante documente ale anilor 60 îl reprezintă volumul colectiv *Teatrul românesc în contemporaneitate*, cuvînt înainte de Radu Beligan, Editura Meridiane, București, 1964. E suficient să citești texte precum cele ale lui Traian Șelmaru sau Dumitru Solomon pentru a înțelege abuziva și nefasta echivalare între contemporan și politic, amputarea oricărui orizont și condamnarea dramaturgilor la nesfârșite variațiuni pe o singură temă: noul om al comunismului.

mai amplu de reconstituire viu-muzeală a unei lumi apuse; cu tăieturi pe interminabilele solilocvieri ale personajului principal, *Moartea unui artist* și, cu unele rezerve, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* de Horia Lovinescu; *Nu sunt Turnul Eiffel și Cerul înstelat deasupra noastră* de Ecaterina Oproiu; despovărată de balastul poetic, trilogia lui Marin Sorescu, *Setea muntelui de sare*; *Gluga pe ochi*, piesa lui Iosif Naghiu interzisă la începutul anilor 70; piese accentuat proletcultiste montate demonstrativ, documentar, ne-parodic. Mi-aș dori să văd un astfel de spectacol; pe de o parte, ar avea, pentru generația mea, ceva exotic, pe de altă parte, aș avea șanse mai mari să obțin acea privire din interior necesară uneori în cercetare.

Oltița CÎNTEC

Teatrolog, conf. univ. dr. la Universitatea Națională de Arte „George Enescu” Iași, președintă a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru din România – AICT.RO; director artistic al Teatrului „Luceafărul” Iași (din 2006) și al Festivalului Internațional de Teatru pentru Publicul Tânăr Iași; selecționar pentru mai multe festivaluri de teatru naționale și internaționale (Pledez pentru tine(ri) Piatra Neamț, Maratonul Teatrului Independent București, Zece pentru Film etc.); membră în juri de specialitate (juriul UNITER, comisia de nominalizări pentru Premiile Europa 2017, Premiul Kyoto în Arte și Filosofie „Teatru, Cinema” – Inamori Foundation Japonia 2019 etc.). Articole și studii (peste 2000) în importante reviste academice, de teatru și de cultură, din țară și străinătate: *Critical Stages*, Asociația Internațională a Criticilor de Teatru; *Revue Roumaine d'Études Francophones*, Association Roumaine des Départements Universitaires Francophones; *Studii și cercetări de istoria artei. Teatru, muzică, cinematografie*, Academia Română, Institutul de Istoria Artei „G. Oprescu”; *The Theatre Times*, New York, SUA; *Hystrio*, Italia; *Studia Dramatica*, Universitatea Babeș-Bolyai Cluj Napoca; *DramArt*, Universitatea de Vest Timișoara; *Euresis. Philologica Jassyensia*, Institutul de Filologie Română „Al. Philippide” Iași; *Scena, Scena.ro*, *Teatrul Azi*, *Observator cultural*, *Dilema*, *Suplimentul de Cultură*, *Timpul*, *Adevărul literar și artistic* ș.a. Autoare a mai multe cărți de teorie și istorie teatrală despre arta spectacolului contemporan, multe dintre ele premiate; selectiv: *Teatrografii* (Ed. Timpul, 2008); *Hermeneutici teatrale* (Ed. Niculescu, 2010); *Silviu Purcărete sau Privirea care înfățișează* (Ed. Cheiron-Teatrul Azi, 2011). A coordonat volumele colective bilingve: *Tânărul artist de teatru. Istorii românești recente / The Young Theatre Artist. Recent Romanian Histories* (Timpul, 2015), *Regia românească, de la act de interpretare la practici colaborative / Romanian Theatre Directing, from Authorship to Collaborative Practices* (Timpul, 2016), *Teatrul românesc de azi. Noi orizonturi / Romanian Theatre Today. New*

Horizons (Timpul, 2017), *Teatrul.ro 30. Noi nume? / Romanian Theatre 30. New Entries* (Timpul, 2019), *Un virus pe scena lumii. Teatru și pandemie 2.0* (Timpul, 2020). A făcut parte din echipa de cercetare pentru Dicționarul Multimedia al Teatrul Românesc.

30 de ani parcurși de la momentul eliberator din decembrie 1989 devin prilej oportun pentru întrebarea legitimă cultural: „ce facem cu dramaturgia comunistă?”. A trecut suficientă vreme pentru o privire detașată, teatrul nostru s-a reconectat pe toate ramurile la pulsația estetică a lumii, avem, adică, și perspectiva de ansamblu pentru o binevenită cercetare sistematică. Abordarea constructivă dă roade și când vine vorba despre ce și cât trece proba valorii prin cernerea abundenței de piese din perioada comunistă. Ca în orice parcurs de evaluare, există cel puțin două tipuri de plasare critică: radicală și nuanțată.

Opțiunea radicală e aruncarea *in corpore* la tomberonul istoriei. Lepădarea de tot ceea ce fusese infestat ideologic a fost reacția absolut firească în primii ani post-'89. După o jumătate de secol de acces limitat prin grilă politică la producția dramaturgică din culturile libere și de selectare severă, pe criterii identice, a tuturor scrierilor autohtone, oamenii de teatru s-au aruncat cu voluptate în teritoriile creative ce le fuseseră interzise. Imediat după 1990, abandonarea repertoriului născut între 1948 și 1989 a fost un gest natural. Libertatea de-a ieși din ordinele partidului unic, de-a reveni în circuitul internațional, au reorientat artiștii spre noi tematici, tratate în stilistici originale.

În anii dictaturii comuniste se scria mult și angajat. Scopul era imediat și pragmatic: a cânta în strună regimului pentru a se strecura prin sita deasă a controlului propagandistic, a primi avizul, a fi publicat și pus în scenă. În 1950, de pildă, în plină sovietizare, la Comitetul Repertoriilor din Ministerul Artelor, care se ocupa de verificarea politică a noilor piese, au fost înregistrate 40 de titluri, printre autori figurând Mihail Davidoglu, Ștefan Tita, Francisc Munteanu, Laurențiu Fulga, Alecu Popovici. Între 1953 și 1965, numărul textelor dramatice care propovăduiau marxism-leninismul ajungea la cca 300 (semnate de Nicolae Tăutu, Virgil Stoenescu, Al. Mirodan, Sidonia Drăgușanu, Paul Everac, Dan Tărchilă, Titus Popovici, Andi Andrieș, Corneliu Leu ș.a.). Până la reperul 1989, s-au înregistrat peste 900 de titluri ale „noii dramaturgii”,

aparținând a peste 250 de autori.² Cutuma era, foarte pe scurt, următoarea: lucrarea trebuia să primească aprobarea cenzurii, apoi era trimisă în teritoriu tuturor teatrelor; pe baza a ceea ce primeau de la centru, acestea își alcătuiau repertoriul, respectând raportul indicat între piesele autohtone și cele străine, între cele recente și cele clasice; schița de repertoriu era supusă avizării; după o nouă ștampilă de conformitate, se făceau montările. Traseul inspecției ideologice continua, însă. Înainte de premieră, un comitet de cenzori de la nivel local viziona spectacolul în regim închis pentru certificare propagandistică, accepta ori interzicea prezentarea lui publică. Au fost cazuri numeroase când se proceda la înlăturarea momentelor suspecte de a deranja regimul, comisia revenea și, dacă era mulțumită, creația se putea, în sfârșit, juca.

Privite retrospectiv, sunt situații de-a dreptul absurd-ilare, cu potențial de subiecte pentru piese de teatru. Între cenzorii zeloși din țară se lansau „întreceri socialiste” pentru dezvăluirea „dușmanilor de clasă”. Promovarea în ierarhia de partid depindea de asemenea rezultate. În Casa Scânteii, care adăpostea redacțiile majorității ziarelor centrale din epocă, exista permanență la telefonul prin care se transmiteau directivele de la partid. Prin rotație, cenzorii de la Direcția Generală a Presei și Tipăriturilor asigurau acest non-stop, rămânând în perpetuă stare de alertă pentru operaționalizarea regulilor venite „de sus”.

E instructiv de aflat cum era organizată „ziua de muncă” într-un teatru, în anii cei mai aprigi, ai altoirii României prin sovietizare constrânsă: programul debuta cu citirea ziarului *Scînteia*, oficiosul partidului comunist, iar absențele nu reprezentau o alternativă; se făceau ore de învățământ politic pentru însușirea marxism-leninismului și se puneau note; iar în zilele de *relache*, se studiau limba rusă și învățăturile lui Stalin! Perioadele de „liberalizare” ideologică au urmat celor de impunere forțată a regulilor, iar, cu timpul, creatorii au deprins lecția: știau ce anume trebuie evitat. Se trecuse de la formele brutale, la cele insidioase, la autocenzură, la internalizarea canonului de partid.

Temele obligatorii, rescrierea glorioasă a istoriei naționale, portretizarea „omului nou” idealizat sub aspect etic erau pe placul regimului. Se dezvoltase, totuși, și un extra-text aluziv, în care privitorii proiectau ceva din ceea ce nu

² Vezi: Oltița Cîntec, „Teatrul românesc postbelic, sub controlul ideologiei comuniste”, în *Colloquium politicum*, An. I, nr. 1, ianuarie-iunie 2010, pp. 61-80.

aveau curaj să spună deschis. Se întâmpla, în ultimele decenii roșii, când șurubul mai cedase din strânsură. Mersul la teatru (unde se stătea adesea cu paltonul pe umeri, nefiind suficientă căldură în sală) și rezonatul la limbajul cu subînțelese ajunseseră similarele unei variante tacite de atitudine civică, a unei modalități de rezistență – timidă prin dimensiuni și manieră de exprimare. Gesturi sugestive, expresii faciale, accente așezate pe cuvinte, situații scenice ori personaje interpretabile ca *à propos*-uri la cuplul dictatorial, la condițiile de viață precare (frig în locuințe, absența alimentelor și distribuirea lor pe bază de cartelă, restricțiile zilnice la curent electric, carburanți) compensau revolta reală, o camuflau în forme subînțelese, mocnite.

Pentru o imagine mai clară, să vedem cum arătau, în anul Revoluției din 1989, afișele teatrelor. Le definea eclectismul de opțiuni: *Privind în jur cu ochi fără lumină* de Radu F. Alexandru (Teatrul „Bulandra” din București), un cumul de probleme familiale și de serviciu, într-o întreprindere socialistă de stat; *D’ale protocolului* de Paul Everac, unul dintre cei mai devotați dramaturgi ai regimului comunist (Teatrul de Comedie din București); *Patima fără sfârșit* de Horia Lovinescu (Teatrul Național „Lucian Blaga” Cluj); *O zi de odihnă* de Valentin Kataev, un text sovietic din anii '50, foarte prezent pe afișele din România (Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Timișoara); *Moștenirea*, o frescă istorică de Titus Popovici (Teatrul Național „I.L. Caragiale” din București); *Piticul din grădina de vară* de D.R. Popescu (Teatrul Național „Marin Sorescu” din Craiova); *Îngrijitorul* de Harold Pinter (Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Timișoara), *Burghetul gentilom* de Molière (Teatrul „C.I. Nottara” din București), *Iașii în carnaval* de Vasile Alecsandri (Teatrul Național „Lucian Blaga” din Cluj Napoca). Prin hotărâre de partid, ponderea dramaturgiei angajate prevala (în jur de 80 la sută), textele clasice și traducерile ocupând restul.

Opțiunea nuanțată în reevaluarea pieselor din anii comunismului e trierea celor ce supraviețuiesc tematic și stilistic. Demersul recuperator poate fi unul de studiere teoretică, precum acesta, la bilanțul căruia cele mai multe îngroașă balastul evidentei vicieri propagandistice. Întrebările care separă „ce rămâne” de „ce e condamnat ca vetust” sunt din gama: cât mai e valabil dramaturgic? ce poate fi de interes pentru publicul actual, via regizor (acest element median care intervine creativ, propune un nou mod de lectură,

renunță la unele pasaje, remodelează scenic personaje și pune alte accente), ce anume ar putea stârni imaginația, în aceste texte, pentru a le găsi forme de recondiționare la rampă; ce ar motiva repertorial inițiativele de reluare a unor autori ori titluri? Readucerea în atenție a celor care se califică la spiritul timpului echivalează cu a reaminti de existența lor, cu a le reciti (cine mai are răbdare sau un interes strict academic), a discuta despre ele ca parte a unui episod din trecut, a le transforma în subiecte de disertații ori teze doctorale.

În plan pragmatic, o idee fezabilă ar fi editarea unei antologii critice asumată ca tom de dramaturgie recuperată, pentru uzul curioșilor. O ediție electronică ar scuti cheltuielile de tipar și ar facilita accesul. La fel de bine s-ar putea găsi un teatru, dintre cele Naționale, care să își asume un focus multi-anual. Naționalele sunt gardienii repertoriului românesc, ele ar putea cerceta scenic ce mai e frecventabil. Eventual, într-o primă etapă, un șir de lecturi performative ar verifica trecerea pe care o mai au la public lucrările netributare ideologic. Atragerea doritorilor s-ar face sub forma unei „licitații artistice” cu o listă prestabilită, provocându-i pe regizori, poate din generațiile mai tinere, să aleagă. Obligatoriu cu discuții post-spectacol moderate de un teatrolog, pentru a stimula dezbaterile și a colecta reacțiile perceptive ale publicului din prezent. În egală măsură, s-ar putea realiza sondaje printre spectatorii de diferite categorii socio-profesionale și vârste, cu scopul de-a vedea cum rezonază la piese imparate în principal pentru a nu iniția probleme cu cenzura comunistă. Valorificarea lor ar indica cuantumul în care dramaturgia s-au detașat propagandistic, cu atât mai mult cu cât dramaturgia de sertar și samizdatul au fost, în România, rare excepții. În subsidiar, gestul ar fi corespondent unei operațiuni de „condamnare publică” a literaturii dramatice stigmatizate ideologic. Ca deschidere, teatrul radiofonic a fost preocupat de dramaturgia elaborată între 1948 și 1989 într-o măsură mai mare decât teatrul de scenă, multe dintre lucrările acceptabile ca teme și scriitură fiind difuzate în versiuni *on air*.

O altă perspectivă de analiză poate veni pe traiectorie pur istoriografică. Dramaturgia comunistă este un turnesol al societății care a generat-o, iar aplecarea asupra subiectelor predilecte, a construcției personajelor, a tipurilor de scriitură poate deveni generoasă sursă documentară pentru istorici.

Un alt tip de abordare le-ar aparține practicienilor consacrați. Recitirea prin mizanscenă e o modalitate de a sublinia vitalitatea artistică a acelor și atât cât

o au. Deși puține, câteva dintre cele care rezistă cu brio au și fost montate după 1990. Cel mai adesea au apărut pe afișe piesele lui Gellu Naum – *Insula*, transpusă de Nicolae Scarlat (Teatrul Luceafărul din Iași, 1990)³; cu titlul *Jurnalul lui Robinson Crusoe*, un musical după *Insula* de Gellu Naum, regia Mihai Măniuțiu (Teatrul Odeon din București, 2017); un spectacol concert pe muzica Adei Milea (Teatrul Național „Lucian Blaga” din Cluj Napoca, 2018); *Zenobia* – scenariul și regia Mona Marian (Teatrul Național „Lucian Blaga” din Cluj, 2011); *Florența sunt eu*, piesa scrisă de Gellu Naum împreună cu Jules Perahim, în regia lui Alexandru Dabija (Teatrul Național „Lucian Blaga” din Cluj Napoca, 2011); *Poate Eleonora*, regia Alexandru Tocilescu (Theatrum Mundi din București, 1997).

O întrebare legitimă este cum au reușit unii autori să se mențină la distanță de canonul impus și să scape de consecințe, care variau de la interdicția de publicare, domiciliu forțat, până la emigrarea impusă? Gellu Naum, de pildă, a reușit să ocolească problemele cu regimul optând pentru refugiul în suprarealism și oniric. S-a retras într-o zonă mai puțin expusă, a literaturii pentru copii, care i-a îngăduit să lucreze și care nu-l plasa în vizorul cenzorilor. Ce-i drept, textele lui dramatice n-au ajuns în volum decât în 1972, iar de jucat s-au jucat abia după 1990.

Oportuniștii au pactizat rapid cu regimul, construindu-și strategic un scut de protecție din aprecierea structurilor comuniste, asumându-și funcții de conducere în asociațiile de breaslă sau chiar în aparatul de partid. Sub acest gir al fidelității față de orânduire, în etapele de „dezgheț”, au putut trata teme mai puțin angajate, mai îndepărtate de „omul nou” și de realizările mărețe ale „epocii de aur”. Chiar și așa, subiectele multora sunt datate istoric, reflectă o realitate socială revolută, irelevantă pentru publicul actual. Uneori, strecurau replici codate, ambalate în ironii cu dublu sens care, în mintea publicului, căpătau rezonanțe subversive. Nimeni nu le mai apreciază acum, situațiile comice dezvoltate sunt irelevante pentru generațiile de azi. Deși, de pildă, faptul că bucureștenii stau în frig și fără apă caldă în mod frecvent în anotimpul rece al lui 2021 e unul de tristă amintire din vremea comuniștilor. Doar explicația diferă: atunci se făcea economie, acum instalațiile de termoficare – în majoritate aceleași de dinainte de 1989 – cedează din cauza uzurii.

³ Vezi: Oltița Cîntec, *Luceafărul 50 – o istorie evenimențială*, Editura Cronica, 2010.

În privința unei posibile liste de piese din intervalul de referință care supraviețuiesc, fără pretenția de exhaustivitate, iată ce-mi vine în minte (în ordine alfabetică): Aurel Baranga, *Opinia publică*; *Fii cuminte, Cristofor!*; Ion Băieșu, *În căutarea sensului pierdut*, *Preșul*, *Iertarea*, *Chițimia*; Teodor Mazilu, *Proștii sub clar de lună*, *Acești nebuni fățarnici*; Gellu Naum, *Insula*, *Poate Eleonora*, *Ceasornicăria Taus*; Dumitru Solomon, *Diogene câinele*, *Zăpezile de altădată*; Platon; Marin Sorescu, *Iona*, *Răceala*; Matei Vișniec, *Angajare de clown*, *Buzunarul cu pâine*, *Caii la fereastră*, *Țara lui Gufi*.

Nicolae COANDE

Născut la 23 septembrie 1962, în Osica de Sus, Olt. A obținut un master în filozofie, la Facultatea de Filozofie-Sociologie, Universitatea din Craiova, cu o lucrare despre gândirea târzie a lui Martin Heidegger. Lucrează la Teatrul Național „Marin Sorescu”. Editor fondator al revistei *SpectActor* (2006), coordonator al „Întâlnirilor *SpectActor*” (2010). A publicat 9 volume de poezie, 2 antologii lirice, 8 volume de publicistică, eseu, critică literară. *Memoria unui mort este memoria mea* (Casa de Editură Max Blecher, 2019) este cel mai recent volum de poezie. *Manualul vânătorului de poeți* (vol. I-II, Ed. Hoffman, 2021) este cel mai recent volum de critică literară. A coordonat volumele *Oglinda timpului* – o istorie contemporană a T. N. Craiova în interviuri – (MJM Autograf, 2020), respectiv *Caiele „Colocviilor Ion D. Sîrbu”* (3 ediții). Premii ale Uniunii Scriitorilor din România (pentru volumele de poezie „În margine”, 1996, respectiv „fundătura homer”, 2003). În 2019, a primit Premiul „Mihai Eminescu” al Academiei Române (pentru volumul de poezie *Plagiator. 1962*, Ed. Măiastra, 2017). A beneficiat de rezidențe literare în Germania, Austria, Elveția: Fundația „Heinrich Böll” (Köln), noiembrie 2003-februarie 2004; Fundația „Künstlerdorf Schöppingen”, iulie-august 2008; „quartier 21” (Viena), decembrie 2014-ianuarie 2015, Château de Lavigny, Cantonul Vaud, Elveția 2017. În noiembrie 2012, a fost invitat de „Goethe-Institut” Berlin, la reuniunea experților în teatru din sud-estul Europei, pe tema teatrului documentar.

După valul naționalist în cultură (una dirijată și controlată ideologic de comisarii partidului), trebuia să urmeze și contrareacția – o retragere, care a lăsat plajele pustii. Retragera aureliană din teatru... Ici-acolo se mai văd cochilii de melci, scoici, rar câte un schelet de căluț de mare, câte un colț de narval. Copiii viitorului observă cu amuzament toate astea și se întreabă ce poate fi acest osuar drăguț. E cumva Jurassic Park-ul românesc? E industria ceașistă ajunsă fier vechi (pentru cei care au știut bine cum se vinde fierul vechi)? Pare a fi reacția firească la o ofertă care nu coincidea întru totul cu ceea

ce voia publicul. Iar publicul a dorit, după 1990, să se, vorba unui poet oltean, „îndistreze”. Așa a ieșit la iveală bâlciul deșertăciunilor. Să fiu bine înțeles: generațiile noi au căutat texte dramatice în afară, au completat ce lipsea din câmpul scriptural autohton, iar noua generație de dramaturgi români a întârziat să apară, surprinsă de evenimente. Teatrul se mutase în stradă și în parlament. Cei vechi se învecheau pe zi ce trece, dar unii dintre ei nu au murit de tot. Eu cred că ar putea fi salvați de la uitare măcar câțiva.

Referitor la momentul 1990, Răzvan Petrescu a avut o reacție de mare scriitor: a dat proza, mai apoi dramatizarea *Primăvara la bufet*, o altfel de Poiană a lui Iocan, cu toate ziarele și televiziunile aferente, plus alcoolul și bătutul câmpilor *sans rivages*. E o comedie la care poți râde cu lacrimi (așa cum se râdea la Tudor Mazilu), dar care nu se poate să nu-ți dea de gândit: de cine râdem noi, domnle?

Cât despre piese din acea perioadă, mă tem că nu pot avansa decât ceea ce cunosc încoace, în anii '70-'80: piesele lui Mazilu, Iosif Naghiu, Romulus Guga, Marin Sorescu nu și-au pierdut acuitatea și... sensul. *Gluga pe ochi* a lui Naghiu era jucată și imediat interzisă, în epocă. O fi fost din vina lui... Toma Caragiu? Nu cred, mai degrabă a lui „Răcănel”, zis și Nicolae Dragoș, poet și redactor-șef la *Scînteia*, ajuns azi nonagenar, căruia poeziei din Târgu Jiu i se adresează cu apelativul „maestre”. Oare de ce? Astăzi cine ține... *gluga pe ochi*? *Proștii sub clar de lună* s-ar putea juca cu brio – la teatru, pe stradă, la bâlci, la guvern. Hai s-o jucăm!

Mobilă și durere era impecabil susținută, la Craiova, de către Ilie Gheorghe și Valentin Mihali; tehnicienii de scenă știau replicile lui Ilie pe de rost: „Am colindat toată țara, am vizionat munții, am inspectat pîraiele, monumentele istorice. M-am schingiuit cu hrană rece și nu mi-am găsit fericirea în brațele unei femei burgheze, sufrageria mă-sii de viață! Uite cum se uită la mine prăpăditul, subalternul ăla de brad! Las că-l fac eu mobilă.”!

La Naționalul craiovean, avem două spectacole Sorescu în repertoriu: *Vărul Shakespeare* (regia Radu Boroianu, co-regie Raluca Păun) și *Unde mi-e sufletul?*, după texte poetice de Sorescu (regia Norbert Boda). În trecut, am jucat și *La Liliaci*, dar și *Există nervi*, *Iona* (Ilie Gheorghe l-a reluat în ultimul său an de viață) sau *Paracliserul*. E adevărat că teatrul îi poartă numele, dar nu jucăm Sorescu doar din reverență și stimă.

A, și vom mai pune în scenă *Scrisori*-le lui Tudor Mușatescu (regia Alexandru Dabija). Vom râde iarăși copios pe seama noastră...

Ion COCORA

Poet, eseist, cronicar de teatru, editor (n. Greoni, județul Caraș Severin), absolvent al Facultății de Filologie din Cluj (Universitatea Babeș-Bolyai), promoția 1963. Metodist la Casa Creației Populare Cluj și consilier cu probleme de teatru la Comitetul de Cultură al Județului Cluj (1963-1969); din 1970, redactor responsabil de rubrică la revista *Tribuna* (semnează săptămânal cronică teatrală). În 1992, părăsește Clujul și se stabilește în București. La propunerea lui Marin Sorescu (redactor șef) acceptă funcția de redactor șef adjunct la revista *Literatorul*; director la *Theatrum Mundi* (1994-2005); din 2003, director al Editurii „Palimpsest”. Colaborează la toate revistele importante din țară: *Steaua* (unde debutează cu poezii încă pe când era elev), *România literară*, *Viața Românească*, *Contemporanul*, *Luceafărul*, *Familia*, *Vatra*, *Convorbiri literare*, *Steaua*, *Orizont*, *Cronica* etc. Autor a douăzeci și două de cărți, printre care: *Privitor ca la teatru*; *Fără mască, domnule Godot*; (volume de poeme): *Palimpsest* (1969), *Dezlegare de chaos* (1973), *Suveranitate lăuntrică* (1975), *Inventatorul de numere* (1976), *Plante de dincolo* (1983), *Ar mai fi de trăit* (2003), *Oda Caligrafului sau Ficțiunile artistului la maturitate* (2004), *Va fi o fugă* (2007), *Într-o elegie cu obloanele trase* (2011), *Viața într-un lacăt* (2013), *Poezii alese* (în limba ebraică, Ierusalim 2014), *Executare silită* (2016) și *Măștile frigului* (2018). Este distins cu numeroase premii (de excelență, poetul anului) acordate de Uniunea Scriitorilor (Filialele din Cluj și București), de Asociația Oamenilor de Teatru, de mai multe ori cu *Premiul cel mai bun critic al anului*, de UNITER cu *Premiul pentru critică*, inclusiv cu *Premiul pentru întreaga activitate*, cu *Trofeul Eugen Ionescu*; *Premiul „Mihai Eminescu”* al Academiei Române (2018); *Premiul de critică teatrală* acordat de Festivalul Național de Teatru al Dramaturgilor Români (2018). Este tradus în antologii și publicații din Elveția, Suedia, Franța, Polonia, Austria, Serbia, Ungaria, Rusia, Israel, Germania, Cehia etc. Membru al Uniunii Scriitorilor (din 1969) și al Asociației Oamenilor de Teatru (1970); al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru (din 1979), ales, în 1981, la cel de al VII-lea Congres de la Tel Aviv, comisar pentru o perioadă de patru ani. Membru fondator a UNITER și al Fundației Gellu Naum. Este cetățean de onoare al Județului Caraș-Severin.

1.

Într-adevăr e puțin prezentă! Abia în ultima vreme au început să apară pe ici-colo spectacole cu piese de Mazilu, Sorescu, Băieșu, iar unele chiar puse în scenă de regizori importanți. Nimic însă de Horia Lovinescu sau D.R. Popescu. Nu cred, de aceea, că deocamdată se poate vorbi de un proces de restituire cu valoare de program. Dimpotrivă, în mare parte, dramaturgia românească din perioada la care vă referiți este ignorată. Și nu din motive ideologice, ci din prejudecăți și lene intelectuală. Căci nimeni nu se prea înghesuie să o citească. Majoritatea celor ce sunt în măsură să o cerceteze și valorifice sunt mai mult

preocupați să o eticheteze în fel și chip decât de o relectură a ei. De fapt, în anii dinainte de '89, la noi, literatura, artele în general, implicit teatrul, reprezintă două direcții distincte, care se bat cap în cap, încât numai denigratorii pot să le confunde, căci diferența între ele ca miză e de la cer la pământ. Una este expresia unor comenzi ideologice, vădit propagandistice, percepută și profesată de autori atenți la „indicațiile” primite de la oficialități, cu serioase rabaturi estetice și de conștiință la activ. Alta include opera creatorilor care refuzau cosmetizarea realității, ale căror piese totdeauna erau suspectate de tentativa de a spune mereu altceva decât e îngăduit, fiindcă abordau aspecte stringente din actualitatea românească, brutal manifestate în zona socialului și a moralei, situând teatrul, cum bine se știe, între artele cele mai cenzurate în epocă. Autorii care au optat pentru o astfel de orientare nu erau puțini. Amintesc pe câțiva ce aparțin aceleiași generații: Marin Sorescu, D.R. Popescu, Teodor Mazilu, Ion Băieșu, Romulus Guga, Fănuș Neagu, Iosif Naghiu, Dumitru Solomon, Mihai Ispirescu ș.a. Având în vedere înăspririle de la o zi la alta ale cenzurii, fiecare dintre aceștia se simțea constrâns să experimenteze o multitudine de procedee și capcane tocmai în scopul de a i le arunca, făcând tot ce era posibil pentru a o păcăli, ca un vâl peste ochi. Dar dacă ar fi fost numai atât, am fi vorbit despre o chestiune esopică, despre soluții de a te strecura, fie și ingenios, evitând compromisurile, printre furcile caudine ale controlului impus de sistem. Textelor scrise pentru teatru de autorii menționați, unii afirmați ca nume de notorietate în proză și poezie, dacă vrem să le găsim vreo „hibă”, fără să pun un semn de egalitate între ele, sau să ignor anumite „sechele” tributare condițiilor în care au fost scrise, atunci cu siguranță că aceasta („hiba”) nu constă în faptul că sunt năpădite de „ideologism”, ci în aceea că sunt literatură de calitate. Fenomenul „obsedantului deceniu” nu a rămas deci fără rezultate majore nici pentru dramaturgie. Să nu uităm apoi, totuși, că e perioada când, în literatura occidentală destinată scenei, după o evidentă supralicitare a teatrului documentar în anii '50, vizând cu osebire atrocitățile războiului și procesele ce i-au urmat, ori apariția șocantă a teatrului absurd, cu imense repercusiuni pentru alfabetul scrisului dramaturgic, experimentele radicale continuă și intră în „arenă” *tinerii furioși englezi*, o grupare reprezentativă și ca număr și ca ideal artistic. Piesele lor se bucură de mare succes pe prestigioase scene ale

lumii. Ele ajung, astfel, să se joace și publice și la noi. Rețin atenția atât regizorilor maturi, cât și celor tineri, plac publicului și oferă actorilor partituri generoase. *Privește înapoi cu mânie* (John Osborne), *Dansul sergentului Musgrave* (John Arden), *Anotimpurile* și *Cartofi prăjiți cu orice* (Arnold Wesker) sau *Îngrijitorul* (Harold Pinter) devin cap de afiș și fac furori în teatre. Spiritul lor puternic protestatar, îndreptat direct către societatea engleză contemporană, acuzator, demistificator, are urmări, lucru ce nu a trecut neobservat la timpul respectiv, și pentru tinerii dramaturgi români ai generației '60. Problemele cu care ei se confruntă, ca și colegii lor din celelalte țări din Est, sunt însă substanțial diferite. În niciun caz nu erau de așteptat acuzații ca acelea exprimate de John Osborne, de exemplu, în scrisoarea pamflet, *Fii blestemată, Anglie!*, adresată celor aflați la putere în țara sa: „Mi-ați hrănit ura timp de treizeci de ani. Ați întreținut-o făcând din ea instrumentul greoi și demodat de azi. Singura speranță e că acest sentiment mă va susține, că voi continua să-l păstrez”. La noi, un asemenea text, indiferent cine i-ar fi fost autorul, nu putea avea decât consecințe fatale. Degeaba își înfoaie mușchii, arătând cât de mîtoși și morali sunt dînșii, bravii abonați la proferări de invective adresate unor opere despre care cred, referindu-mă strict la domeniul teatral, că nu vor înceta să constituie titluri de referință pentru dramaturgia autohtonă. Proverbul „Fă-te frate cu dracul, până treci puntea!” nu înseamnă o deschidere a porții conformismului, concesiilor, o formă de conciliere cu puterea, ori de ce natură ar fi ea, ci o modalitate de a nu ceda constrângerilor, o cale de a reabilita valoarea, de a o *re-așeza* în menirea ei, cu tendința de a-i restitui atuurile artistice și morale care s-o ateste ca atare. *Valoare* și *morală* sunt componente ale transfigurării operei în imagine integratoare. Trimit la o paradigmă cu suport teoretic într-o afirmație a lui Nietzsche: „Nu există defel fenomene morale, ci doar o interpretare morală a fenomenelor”. Adică exact ceea ce definește marea dramaturgie dintotdeauna: raportarea la epoca în care autorii (Sofocle, Euripide, Shakespeare, Cehov, Caragiale, Brecht, Eugen Ionescu, Samuel Beckett ș.a.) au trăit și scris. Prioritară pentru piesele importante scrise până în 1989 rămâne *interpretarea morală* a realităților pe care le înfățișează sau imaginează.

2.

Chestiunea cu contaminarea sau necontaminarea „ideologică” presupune, în opinia mea, din start serioase nuanțări. Contaminate în totalitate consider că sunt piesele care aparțin primei direcții la care m-am referit și care sunt dolda de personaje confecționate după calapodul lui „Silvester Andrei” salvatorul de abataj. Piese ca *Iona*, *Paracliserul*, *Există nervi*, *Răceala*, *A treia țeapă*, *Matca*, *Vărul Shakespeare* de Marin Sorescu, *Proștii sub clar de lună* (spectacolul în regia lui Lucian Pintilie a fost interzis în 1964), *Acești nebuni fățarnici*, *Mobilă și durere*, *Somnoroasa aventură*, *O sărbătoare princiară*, *Don Juan moare ca toți ceilalți*, *Frumos este în septembrie la Veneția* de Teodor Mazilu sau *Pisica în noaptea Anului Nou*, *Ca frunza dudului din rai*, *O pasăre dintr-o altă zi*, *Balconul*, *Cezar*, *măscăriciul piraților*, *Moara de pulbere*, *Dalbul pribeag* de D.R. Popescu sunt titluri de piese pe care le *avansez* doar din opera a trei scriitori. Evident, nu sunt singurele necontaminate de nefasta ideologie. Cum nu sunt nici singurele care au intrat, la vremea respectivă, în conflict cu ea. Verbul a *avansa* pentru mine este sinonim cu a *îndemna* la o re-lectură atentă a lor. Oare nu e de natură să producă mirare și neliniște faptul că nimeni nu se mai gândește la piesele lui Blaga sau Camil Petrescu? În special cele ale lui Blaga nu uit cât au fost de *superpurificate* în era păgubosului ideologism pentru a ajunge pe scenă. Este și acesta unul dintre motivele pentru care mă simt îndreptățit să afirm că și unele și altele nu pot fi excluse dintre operele de referință ale dramaturgiei românești. Dacă nu figurează în repertoriul teatrelor, ori figurează doar accidental, nicidecum nu e vina lor.

3.

Am numit deja un lung șir de nume și titluri. Sunt însă și alți autori și alte titluri asupra cărora se cere reflectat. De ce? Pentru că pur și simplu au valoare.

4.

Nu mă simt în măsură să vorbesc despre potențialul lor scenic. Cel literar, în schimb, îl socot de prim-plan. Am credința că multe se ridică, atât ca artă a scriiturii, cât și ca problematică, peste ceea ce ni se livrează frecvent astăzi ca

așa-zisă „scenaristică performativă”. Să convingă ce virtuți spectacologice dețin, dar și că au subiecte și teme care interesează spectatorii, conflicte și personaje valide, e de datoria regizorilor și a actorilor, a tuturor celor implicați în realizarea unui sau altuia dintre spectacole. Depinde, în primul rând, de modul cum aceștia le tratează și de ce potențial creator investesc în ele. Sigur, actul teatral a cunoscut din a doua jumătate a secolului XX și până în prezent modificări de fond, metamorfoze insolite, generând, totodată, speculații teoretice radicale (v. teatrul postdramatic), a căror *diversiune* neagă chiar și prezența „poveștii” și a „personajului” într-un spectacol, mergându-se până la înlăturarea dramaturgului din fenomen. De asemenea, gustul spectatorilor nu a bătut nici el pasul pe loc. Au apărut probleme noi, existențiale și politice deopotrivă, cu care se confruntă. Departe de mine este însă ideea de a susține că anii comunismului au lăsat în urmă o inflație de capodopere. Realitatea e că s-au scris tone de maculatură. Tocmai de aceea se impune o evaluare critică pertinentă. Închei prin a invita la o relectură a piesei *Petru Rareș* de Horia Lovinescu! De ce să nu o citim din perspectiva din care citim piesele istorice ale lui Shakespeare?

Oana CRISTEA GRIGORESCU

Redactor de teatru radiofonic la Radio România București, critic de teatru, membru AICT și UNITER, din anul 1997. Este doctor în muzică al Academiei de Muzică „Gheorghe Dima” Cluj (2011). Jurnalist cultural la Radio România Cluj (1995-2016), unde a coordonat programele culturale (2008-2016) și a fost corespondent regional pentru Radio România Cultural. Semnează cartea *FranceDanse Orient-Express* (co-autor împreună cu Andrei Popov), volum editat de Institutul Francez București (2018). Semnează studii critice în toate volumele anuale colective coordonate de Oltița Cântec (2015-2021). Și-a asumat programatic reflectarea critică a noilor tendințe estetice în teatrul radiofonic și în spectacolul sonor, prin studii și interviuri apărute în revistele de specialitate românești și internaționale. Comunicarea științifică despre noile estetici ale spectacolului sonor a apărut în *Studii și cercetări de istoria artei*, SCIA.TMC (tom 14(58), 2020). Contribuie cu articole la dosarele tematice despre teatrul românesc în reviste românești și străine (*Caietele masca*, *Vatra*, *European Stages*, revista italiană *Hystrio*, revista de limba germană *Aurora Magazine*,). Scrie cronici de teatru în revistele *Scena.ro*, *Observator cultural*, *Capital cultural* și la portalul cultural www.liternet.ro. Este invitată în juriile festivalurilor de teatru, moderează dezbateri critice și susține ateliere despre teatrul radiofonic în festivalurile românești. În 2021, a fost membră în juriul internațional al festivalului polonez de teatru Boska Komedia – Cracovia. Din 2016, produce în redacția Teatrul Național Radiofonic a Radio România

spectacole de teatru radiofonic, constant selectate și premiate în festivalurile internaționale de profil; coordonatoare de juriu, în 2021, la Grand Prix Marulić – Hvar (Croatia) și membră în juriile festivalurilor internaționale de teatru radiofonic UK International Radio Drama Festival-Canterbury, Prix Europa-Berlin/Postdam, Prix Ex Aequo-Bratislava și Grand Prix Nova-București. Premiul UNITER pentru critică de teatru (2020). În 2021, a făcut parte din juriul de selecție al Galei Premiilor UNITER 2021 și a fost unul dintre cei trei directori artistici ai Festivalului Național de Teatru 2021.

1.

După patru decenii de izolare culturală și intoxicare ideologică (și) prin dramaturgia angajată, teatrul românesc avea nevoie să ia distanță față de repertoriile și dramaturgii aserviți politicii culturale a regimului comunist. În anii '90, interesul pentru valoarea estetică a dramaturgiei epocii era secundar biografiei autorilor angrenați în sistemul bielă-manivelă al servirii propagandei de partid și recompensării lor cu funcții și poziții de putere în instituțiile de cultură. Acesta e contextul obiectiv al evaluării dramaturgiei scrise în perioada 1948-1989, iar componenta etică oferă o primă explicație a eliminării ei din repertorii, în primii ani ai deceniului zece. Societatea românească avea nevoie să chestioneze legitimitatea morală a „elitei” teatrului românesc și se resimțea tacit nevoia unui echivalent, în cultură, al „punctului 8 al Declarației de la Timișoara”, prin care foștilor nomenclaturiști din teatru să li se refuze accesul la funcții de decizie și conducere. Gestul lui Victor Rebengiuc, din decembrie 1989, din studioul Televiziunii Române Libere, care pune pe masă un sul de hârtie igienică pentru colegii care și-au vândut conștiința⁴ (actori, regizori, dramaturgi), rămâne emblematic pentru elanul justițiar al momentului. Așa cum „punctul 8 de la Timișoara” nu a avut succes și nu a produs asanarea morală a clasei politice reformate la socialismul de tranziție, în primă fază, și la democrație mai apoi, nici în teatru restricționarea accesului la putere a personajelor corupte moral nu s-a produs până la capăt.

⁴ v. <https://www.youtube.com/watch?v=rT4kDdPtUXQ>

„Am văzut pe unii care au luat cuvântul aici la televiziune și care încep prin a-și cere scuze. Cred că asta este o atitudine nu tocmai potrivită. Cred că lucrurile nu ar fi ajuns aici dacă fiecare dintre noi ar fi avut tăria, la timpul potrivit, să-și înfrângă frica și să aibă o atitudine demnă față de tot ceea ce se întâmplă în jurul lui. Și dacă fiecare dintre noi ar fi spus un nu. Un nu atunci când era solicitat să spună versuri la televiziune, atunci când era solicitat să pronunțe nume proprii [...] Ce aș vrea să le propun: înainte de a veni la televiziune să își ceară scuze, le ofer un sul, să își șteargă gura.”

Să amintim aici doar cazul lui Paul Everac, care a primit conducerea TVR, în perioada 1993-1994, de unde a răspândit copios nostalgii comuniste. În ce privește dramaturgia, a rămas la latitudinea fiecărui autor să decidă cât și cum își împinge spre scenă creația, prin ce rețele de influență vechi și noi se promovează. Rețeaua relațiilor și pârghiilor de putere s-a menținut subteran și s-a reconfigurat subtil în primii ani de libertate.

În același timp, în epocă, scena străzii era mai vie și mai palpitantă, televiziunea oferea seară de seară spectacolul convulsiilor social-politice. În consecință, teatrele s-au golit. Reîntoarcerea publicului în săli s-a produs treptat, până la jumătatea anilor '90, iar oamenii așteptau acum să regăsească, în dramaturgia autohtonă, adevărul despre trecutul recent și, mai ales, problematica prezentului. Pe scurt, era nevoie de o nouă dramaturgie, de un alt limbaj, de autori dramatici interesați de transformările societății românești postdecembriste, dar și de o reconectare la lumea internațională de care fuseserăm izolați. Publicul și artiștii doreau să aibă acces la curente de teatru internațional, de aceea traducerea au predominat în fața montărilor din dramaturgia autohtonă. În paralel, festivalul Dramafest⁵ a stabilit primele legături cu teatrele dedicate formării tinerilor autori dramatici și stimulării scrisului pentru scenă. Dramafest a amorsat, în a doua jumătate a anilor '90, interesul tinerilor artiști pentru textul nou de scenă, a schimbat paradigma teatrului ca literatură, a creat conexiunea cu Lark Theater (New York) și Royal Court Theater (Londra), a pregătit terenul pentru apariția programului DramAcum și, ulterior, pentru implicarea în programul internațional Fabulamundi Playwritig Europe⁶. Interesul noilor generații pentru textul nou de teatru, pentru munca dramaturgului la scenă în directă relație cu explorarea unor noi estetici regizorale, și-a găsit validarea în reacția publicului tânăr. Într-o mișcare circulară firească, distanțarea de dramaturgia scrisă în comunism a fost compensată de apropierea noii dramaturgii de teme istorice recente, explorate de la nivelul omului de rând. Cu trecerea deceniilor, noile generații de dramaturgi și-au asumat programatic chestionarea trecutului comunist prin teatrul documentar, prin istoria *mică* a destinului individuale (e cazul Platformei de teatru politic, a Teatrului Educațional Replika – București – sau a Reactorului de creație și experiment de la Cluj etc.). Aceste noi texte de

⁵ Toate cele trei ediții ale festivalului (1997-1999) au fost organizate la Târgu Mureș și conduse de către Alina Nelega.

⁶ Alina Nelega, ea însăși autor dramatic, coordonează, din 2013, în România, programul Fabulamundi Playwritig Europe.

teatru, judecate în oglindă față de dramaturgia epocii comuniste, au confirmat, prin contrast, mistificarea realităților socio-umane și balastul ideologic din piesele scrise până în 1989, ceea ce explică dezinteresul regizorilor tineri și căderea acestei literaturi în conul de umbră.

2.

În practicile culturale ale regimului comunist, dramaturgia era, printre instrumentele de propagandă, între cele mai contaminate de ideologia de partid. Deși periodizarea epocii fixează diferențe de intensitate în controlul cenzurii și al impunerii canonului realist (1948-1964 stalinism, 1965-1971 relativul dezgheț, 1971-1980 neostalinism, 1980-1989 deceniul satanic), marea majoritate a pieselor de teatru scrise în deceniile cinci-nouă ale secolului trecut mistifică imaginea vieții și a societății românești, fac concesii ideologiei, falsifică prin omisiune sau idealizare realitatea cotidiană. Dramaturgii au participat la distorsionarea adevărului socio-uman; chiar și atunci când elemente documentare par să ofere argumentele obiective în favoarea tezei angajamentului total al *omului nou* în construirea *societății socialiste multilateral dezvoltate*, profilul personajelor și rigiditatea limbajului trădează minciuna și compromisul autorului cu ideologia regimului. Între realitatea umilirii cotidiene (lipsa alimentelor, a căldurii în case, întreruperile de curent electric și restricționarea libertăților cetățenești) și prezentarea vieții din piesele de teatru există o dublă măsură, general cunoscută și acceptată, în primul rând de către dramaturgi, și apoi de către regizorii care le-au montat. Moștenirea acestei literaturi dramatice transmite, prin subiecte, o realitate contrafăcută și nu mai poate prezenta, pentru spectatorul de azi sau pentru generațiile viitoare, nici măcar o valoare documentară, cu atât mai puțin o oglindă nedeformată a epocii. Limbajul, la rândul lui, este, în general, parazitat de tezism, artificial până la neverosimil, mistifică o realitate social-politică trăită la polul opus în viața de zi cu zi.

O bună parte dintre piesele acelei perioade sunt astăzi datate prin subiect, limbaj, teză. Dramele de familie, cele ale conflictelor de conștiință sau dramele istorice cultivate în spiritul exaltării valorilor naționaliste circumscriu un univers manipulat ideologic. Chiar și în piesele autorilor care stăpânesc construcția dramatică, au simțul dialogului viu și al animării unor personaje

credibile, cedările și compromisurile devin transparente în discursuri nefirești, artificial doctrinare, în finaluri în alb-negru, în care dialectica ratează sinteza și reconfirmă monocord teza, personajele negative sunt pedepsite sau recuperate pentru bătăliile socialismului victorios în toate ipostazele.

Totuși, „breșa incredibilă în unisonul dramaturgiei socialiste”⁷ o reprezintă cazul excepțional al lui Gellu Naum, care scrie, în anii '60, dar publică abia în 1979, *Ceasornicăria Taus*, *Exact în același timp* și *Poate Eleonora*, texte care ajung doar în anii '90 pe scenă. Împreună cu *Insula*, toate cele patru piese ale lui Gellu Naum constituie cazul unic al unei creații redescoperite după 1989, care infirmă mitul literaturii de sertar. În pofida speculațiilor despre operele păstrate în așteptarea vremurilor favorabile, nu au ieșit la iveală nici în dramaturgie producții autentice din anii comunismului. Așa încât, Gellu Naum rămâne excepția notabilă, cert necontaminată ideologic, cu o operă valoroasă în descendența suprarealismului și a avangardei istorice.

Din aceeași categorie, dar jucată și înainte și după 1989, face parte teatrul metaforic, în speță dramaturgia lui Marin Sorescu, care se înscrie în canonul teatrului poetic cu valențe filozofice, pe care delimitarea de realism îl plasează în sfera transcendenței.

Desigur, răspunsul exhaustiv la această întrebare comportă o lectură sistematică a dramaturgiei din perioada analizată și o cercetare extinsă la creația unor dramaturgi de planul doi, considerați minori, nepromovați în epocă, rămași adesea doar în pagină publicată.

3.

În ultimele trei decenii, în teatrul românesc, s-au afirmat noi generații de autori dramatici sensibili la dinamica și la realitățile social-politice ale prezentului, dar și la reevaluarea documentară a trecutului comunist. Așa cum, la vremea lor, dramaturgilor socialismului românesc li s-au deschis porțile teatrelor și au vorbit publicului despre realitatea epocii conform conștiinței și gradului lor de cedare în fața comandamentelor epocii, consider că acum e rândul noii dramaturgii să se adreseze publicului de azi. În prezent, dramaturgia

⁷ Mircea Ghițulescu, *Istoria literaturii române. Dramaturgia*, Ed. Academiei Române, 2007, p. 379.

deceniilor comuniste prezintă interes pentru istoria critică a literaturii mai degrabă decât pentru fenomenul viu al spectacolului și pentru noile categorii de public. Comediile lui Aurel Baranga, satira socială a lui Teodor Mazilu, dramele de familie ale lui Horia Lovinescu sau, din generația optzeciștilor, piesele lui Iosif Naghiu, Dumitru Solomon, Romulus Guga sau Adrian Dohotaru pot constitui un bogat material de cercetare, fără să ofere însă și garanția unor lecturi sincrone cu problematica societății de azi.

Există, totuși, o notabilă excepție în creația deceniilor cercetate. Dramaturgia lui Matei Vișniec, cea scrisă în perioada 1977-1987 (anul emigrării sale în Franța), a rămas cea mai coerentă și unitară operă dramaturgică din epocă. Succesul internațional ulterior al dramaturgului a recuperat pentru scenă și piesele acestei perioade intens jucate pe scenele românești în ultimele trei decenii (*Sufleorul fricii*, *Bine mamă, da` ăștia povestesc în actu` doi ce se întâmplă-n actu` întâi*, *Groapa din tavan* etc.).

4.

Am urmărit, din 1994 încoace, câteva dintre spectacolele după comedii scrise în epocă, ale unor regizori atrași de perenitatea atemporală a satirei sociale, dar montările s-au dovedit datate, în pofida încercărilor de actualizare a contextului. Exemplific cu *Acești nebuni fățarnici* de Teodor Mazilu, regia Cristian Hadjiculea, la Teatrul Național Cluj (premiera 20 martie 2008) și *Opinia publică* de Aurel Baranga, la Teatrul Național „Radu Stanca” din Sibiu (premiera 1 octombrie 2010). E relevant, pentru chestionarul de față, faptul că spectacolele au fost montate de doi regizori din generații diferite, primul cu o experiență de viață directă în epoca trecută, celălalt mult mai tânăr, afirmat după 1990. Cristian Hadjiculea a actualizat, prin situații și scenografie, satira lui Mazilu, dar spectacolul a rămas suspendat între două lumi, incongruent cu realitatea spectatorului de azi. Theodor Cristian Popescu propunea, cu *Opinia publică*, o critică socială a lichelismului, a valorii subminate de mediocritate, dar și în spectacolul său distanța față de reperele tangibile ale spectatorilor a ratat recuperarea dramaturgului pentru prezent. Aceste două exemple, alese din genul cel mai accesibil – satira – au eșuat în a oferi un echivalent viabil în prezent, în absența accesului spectatorilor la codurile sociale din epocă, deși

piesele sunt bine scrise, cu nerv, au personaje, intrigă, situații. Concluzia e întărită și de spectacolul *Un om mușcat de oaie* de Vasile Rebreanu (un *hit* al satirei lumii rurale din epocă), montat, în 1995, de regizorul Victor Tudor Popa, la Teatrul Național Cluj. Păstrez amintirea disconfortului actorilor aflați în rolul unor personaje căznite, jenați de încercarea de a reînvia trecutul socialismului moralizator în fața unui public care își dorea, la acel moment, condamnarea lui fermă. Comediile lui Teodor Mazilu și ale lui Ion Băieșu continuă să apară sporadic pe afișele teatrelor, dar ele se adresează, mai degrabă, unui public trecut de tinerețe, cu repere personale în realitățile acestei lumi dispărute.

Teatrul parabolic al lui Marin Sorescu continuă să se joace în teatrele de repertoriu, oferă actorilor partituri generoase, în special monodramele din ciclul *Setea muntelui de sare* (*Iona*, *Paracliserul*, *Matca*). Temele aspirațiilor spirituale, transcendența, explorarea limitelor condiției umane, își găsesc expresia în teatrul metaforic. Rămâne întrebarea dacă estetica reprezentării lui mai rezonază cu valorile spectatorilor tineri de azi sau a devenit o formă de spectacol canonizată, istorizată.

La distanță de trei decenii, dramaturgia din perioada 1948-1989 merită o cercetare și întreg chestionarul deschide drumul unei posibile analize asumate de un colectiv științific, care să-și propună evaluarea obiectivă și amănunțită a dramaturgiei scrise în epocă.

Roxana CROITORU

Critic și istoric de teatru membră a Uniunii Teatrale din România, UNITER și a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru, Secția Română (AICT.Ro). Absolventă a Facultății de Litere a Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca. Secretar literar și consultant artistic la Teatrul Național „Lucian Blaga” din Cluj-Napoca (1978-2020). Autor în volume colective: *Teatrul Național Cluj-Napoca*, studiu monografic. 1919-1994, volum editat de Teatrul Național Cluj-Napoca (1994); *Teatrul de Păpuși Puck'. 1950-2000*, studiu monografic (Editura Remus, 2000); *Vlad Mugur, spectacolul morții*, dosar gândit și alcătuit de Marta Petreu și Ion Vartic (Cluj, Biblioteca *Apostrof*, 9/2001); Ștefan Braborescu *Portret din crâmpoie*, Galeria Teatrului Românesc (volum apărut cu sprijinul UNITER, București, 2017). Cronici de teatru publicate în revistele: *Teatrul azi*, *România literară*, *Steaua*, *Tribuna*, *Scena*, *Apostrof* ș.a. Piese de teatru traduse: *Maryline* și *Păsările* de Sylvaine Zaburowski (1991) și *Castel în*

Suedia de Françoise Sagan (1996). Dramaturg la spectacole în regia lui Vlad Mugur, Andrei Șerban, Gábor Tompa, Sanda Manu, Alexandru Dabija. Ordinul Meritul Cultural în grad de Cavaler, categoria D, *Arta spectacolului*.

1.

În perioada comunistă, după furia primilor ani ai perioadei proletcultiste, când ponderea o aveau titlurile traduse din dramaturgia sovietică, fiecare stagiune teatrală urma directivele de partid, conform cărora erau aprobate în repertoriu în primul rând piese românești contemporane inspirate din realitatea comunisto/socialistă, piese românești din dramaturgia clasică într-un număr mai mic de titluri și una-două piese din dramaturgia universală. Este normal ca, după 1989, aerul de libertate să se reflecte și în repertoriul teatrelor. Regizorii puteau, în sfârșit, să-și impună preferințele fără nici o îngrădire ideologică. Era normal să atace toate acele texte interzise atâta amar de ani și nu era vorba de dramaturgia autohtonă, poate doar de Eugen Ionescu, pe care îl considerăm al nostru și este mai ales al francezilor.

2.

În primul rând, chiar dacă în mică măsură, regăsim titlurile autorilor interbelici. Ei sunt: Alexandru Kirițescu cu *Gaițele*, Tudor Mușatescu: *Titanic vals*, *Sosesc diseară*, *Visul unei nopți de iarnă*, Mihail Sorbul cu *Patima roșie*, Victor Ion Popa cu *Take, Ianche și Cadîr* sau *Mușcata din fereastră*, Mihail Sebastian cu *Steaua fără nume* și *Jocul de-a vacanța*, Barbu Ștefănescu Delavrancea cu piesele istorice. Din cei, să spunem, contemporani perioadei comuniste, i-aș reține în primul rând pe Horia Lovinescu cu *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*, Marin Sorescu cu *Iona*, *Paracliserul*, *Răceala*, *A treia țepă*, Teodor Mazilu cu *Proștii sub clar de lună*, *Frumos e în septembrie la Veneția*, *Acești nebuni fățarnici*, *O sărbătoare princiară*.

3.

Un loc aparte îl reprezintă dramaturgia lui Eugen Ionescu, puțin reprezentat în acei ani și care rămâne extrem de actual și ofertant și acum, poate tot atât cât Ion Luca Caragiale. Așa cum am amintit mai înainte, sunt cei trei dramaturgi:

Horia Lovinescu, cu un teatru de idei cu personaje extrem de bine conturate în situații limită, de criză, cu conflicte și procese morale. Marin Sorescu, cu un teatru simbolic și de parabolă, cum s-a mai spus, și Teodor Mazilu, destul de greu de clasificat, dar cu o satiră ascuțită a falsității, a ipocriziei și a naivității omului mărunț.

4.

Toate titlurile enumerate la răspunsurile de mai sus sunt perfect reprezentabile, reușita depinde de actori, regizori, scenografi, creatorii înscenării.

Zeno FODOR

Critic de teatru (n. 28.05.1934, Oradea). Absolvă Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică, București, specialitatea Teatologie-Filmologie (1958); secretar literar la teatrele din Oradea și Târgu-Mureș (1958-1991); director al Teatrului de păpuși din Târgu-Mureș, care, la propunerea sa, și-a schimbat numele în Teatrul pentru copii și tineret „Ariel” (1991-1997) și director general al Teatrului Național Târgu-Mureș (1997-2000), unde a dat secțiilor română și maghiară denumirile de Compania „Liviu Rebreanu”, respectiv Compania „Tompá Miklós”. După pensionare (2000), a fost consultant artistic la teatrele din Târgu-Mureș și Reșița și director artistic a trei ediții ale Colocviului Național de Regie. A inițiat, printr-un memoriu înaintat Ministerului Culturii, legiferarea zilei de 13 noiembrie (ziua în care, în anul 1884, a avut loc prima reprezentație a piesei *O scrisoare pierdută*) ca „Zi a Dramaturgiei Române”, propunere care a fost aprobată de Parlamentul României. Cadru didactic asociat al Universității de Artă Teatrală din Târgu-Mureș (1980-2000); a publicat peste două mii de articole referitoare la teatru și film și 3 cărți de teatru (*Teatrul românesc la Târgu-Mureș, 50 de ani în 50 de secvențe*, *Dan Alecsandrescu, un împătimit de teatru* – aceasta din urmă distinsă cu Premiul Uniunii Scriitorilor pentru cea mai bună carte de teatru a anului 2019). A tradus peste 40 de piese de teatru, dintre care multe s-au jucat la diferite teatre, iar 17 au fost publicate în volume. Membru al: UNITER, Uniunea Scriitorilor din România, Uniunea Ziariștilor Profesioniști din România, UNIMA (în al cărui Consiliu a reprezentat România pe perioada a două legislaturi), AICT.Ro, Instituto Europeo de Investigacion Teatral. Premiul UNITER pentru întreaga activitate de istoric și critic de teatru (2013), Premiul *Cartea anului 2019*, acordat de Filiala București-Dramaturgie a Uniunii Scriitorilor din România. Ordinul Meritul Cultural în grad de Ofițer (2004).

Din repertoriile teatrelor noastre a dispărut aproape total nu numai dramaturgia românească a anilor 1948-1989, ci și cea clasică și interbelică. Foarte rar mai apare

câte un spectacol Caragiale, sau Sebastian, sau Mazilu. De parcă s-ar putea vorbi despre o mișcare teatrală românească fără dramaturgie românească.

În alte țări – de pildă, în Franța și Anglia, în care teatrul are o tradiție mult mai veche și este mult mai popular ca la noi –, dramaturgia națională este bogat reprezentată în repertoriul fiecărui teatru. La noi, în ultimii ani, a existat doar un singur teatru în care dramaturgia națională a fost la mare cinste: Teatrul „Tudor Vianu” din Giurgiu, în perioada în care director al instituției a fost dramaturgul Mircea M. Ionescu. În acei vreo patru ani, acolo s-au montat doar piese românești, Teatrul din Giurgiu funcționând atunci ca o veritabilă Cetate a Teatrului Românesc.

Cred că principala cauză a acestei situații rezidă în faptul că teatrele nu mai au programe care să urmărească, în mod deliberat, conștient, cu responsabilitate și consecvență, menirea dintotdeauna a teatrului: aceea de a răspândi marile valori ale dramaturgiei naționale și universale, clasice și contemporane, adică educarea publicului prin marile creații culturale ale omenirii. Repertoriul nu mai este elaborat de conducerea teatrului, pe baza unei gândiri artistice coerente și de perspectivă, ci rezultatul întâmplării. Sunt montate piesele propuse de către regizorii invitați, care, firește, își urmăresc propriile lor agende, nu interesele instituției. Calea normală ar fi ca teatrul să caute regizor pentru piesa pe care ea, instituția, o are în repertoriul gândit cu un scop artistic și educativ pentru publicul său.

În acea perioadă, cu toate greutățile generate de cenzura ideologică, au fost scrise multe piese de mare valoare. Aproape întreaga operă a unor dramaturgi precum Horia Lovinescu, Marin Sorescu, Teodor Mazilu, Dumitru Solomon, Dumitru Radu Popescu (dar mai sunt și alții) poate fi jucată și azi cu mare succes.

Pot exista, în unele piese, replici contaminate de ideologia vremii, introduse de autori pentru ca piesa respectivă să treacă de furcile caudine ale cenzurii. Dar aceste replici pot fi ușor eliminate, fără ca textul să sufere. Dumitru Radu Popescu îmi spunea odată, referindu-se la aceste necesare eliminări, că „dintr-o piesă bună poți elimina chiar și o sută de replici, că ea tot bună rămâne”.

Teatrul lui Horia Lovinescu este unul de dezbatere etice și intelectuale. *Moartea unui artist* ne vorbește despre locul și rolul artistului, al creatorului în societate;

Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă despre pericolul distrugerii civilizației umane din cauza iresponsabilității noastre, a oamenilor, dar și despre capacitatea – poate infimă, dar reală – a omenirii de a renaște, de a merge mai departe; *Și eu am fost în Arcadia* este o pledoarie caldă, convingătoare pentru viață; iar în piesa istorică *Petru Rareș*, printr-un limbaj modern, intelectual (care subliniază ideea de actualitate a textului), trecutul este privit prin prisma ideilor contemporane. Sunt, toate, excelente piese de idei, care aduc în scenă, în forme moderne, și o profundă analiză psihologică. Ele au fost însă „uitate” chiar și în 2017, când s-au împlinit 100 de ani de la nașterea marelui scriitor, doar un singur teatru (după câte știu) gândindu-se să-l omagieze.

Marin Sorescu – prin trilogia sa de teatru poetic *Setea muntelui de sare* (adică setea de adevăr, de cunoaștere și comunicare, pentru a găsi căile de ieșire din absurdul vieții, din automatismul existenței), care e formată din piesele *Iona*, *Paracliserul* și *Matca*, apoi prin scrierile istorice *A treia țeapă* (parabolă despre relația individ-popor-istorie, cu ideea supraviețuirii unui neam în demnitate, libertate, independență) și *Răceala* (despre sacrificiul unui popor care nu-și precupește viața și acceptă să moară, „ca dintr-o răceală”, când e vorba de apărarea țării), sau satira de un comic absurd *Există nervi* (despre primejdia invaziei absurdului în viața noastră cotidiană) – se dovedește un dramaturg extrem de modern și, desigur, actual.

La fel de atractive, prin ironia lor ascuțită, sunt și piesele lui Teodor Mazilu: *Proștii sub clar de lună* (image metaforică a unei societăți dezumanizate, în care până și viața de familie se vinde și se cumpără cu o nonșalanță uimitoare), *Acești nebuni fățarnici* (satira unei societăți în care „nebunii fățarnici” își clădesc viața pe minciună, parvenitism și manipulare), *Mobilă și durere* (satiră a lumii îmbogățitorilor peste noapte, o lume fără aspirații majore, nobile, care se refugiază în dorințe meschine și gânduri de răzbunare), *Somnoroasa aventură* (despre deformarea comportamentului uman în lipsa conștiinței, atunci când omul refuză să trăiască în adevăr).

La Dumitru Solomon aş sublinia, mai întâi, filonul filosofic și parabolic din piesele *Socrate*, *Platon* și *Diogene câinele*, opere de referință prin profunzimea lor ideatică, dar și satirele contemporane *Scene din viața unui bădăran*, în care autorul ridiculizează demagogia, lipsa de scrupule, infatuarea, prostia, traficul de influență, mita, aranjamentele meschine, adică întreaga suită de tare cotidiene ce

apar ca rezultat al abdicării de la principiile și normele vieții sociale, și *Iluzia optică*, o satiră a birocratismului, a supralicitatelor raporturi ierarhice, a prostiei, lenei, incapacității unor indivizi imbecilizați până la alienare.

D.R. Popescu a scris multe piese (cred că peste treizeci) și – pentru că, din fericire, se mai află printre noi – scrie în continuare. Foarte apreciat și jucat înainte de 1990, i s-au montat foarte puține texte în ultimii 30 de ani. *Acești îngeri triști* este un text vehement și poetic totodată, condamnare a minciunii, lașității și imposturii, delicată descriere a mugurilor iubirii și prieteniei, dezbateră lucidă și responsabilă despre „nonconformismul pozitiv” al eroului; *Balconul* este (și mă folosesc de părerea lui Ion Cocora) „o viziune tragică a unei lumi situată la o răscruce și obligată să decidă pentru ce optează: pentru mască sau pentru adevăr”; *Piticul din grădina de vară* este un poem tulburător despre relația adevăr-existență, subliniind că adevărul și libertatea reprezintă însăși rațiunea vieții, singurul ideal de existență al omului; *O pasăre dintr-o altă zi* îmbină realismul cu alegoria, arătând că orice mistificare a realității erodează spiritul de dreptate și adevăr; *Două ore de pace*, cu acțiunea plasată în perioada războiului pentru independență, este o meditație gravă despre patriotism, demnitate și sacrificiu, libertate și prietenie. Și nici el nu a fost sărbătorit de nici un teatru, în 2015, când a împlinit 80 de ani, deși contribuția lui la dramaturgia română postbelică a fost – și este – foarte importantă.

Sunt doar câteva exemple. Mai sunt mulți dramaturgi și multe alte piese care ar merita atenția teatrelor.

Aș îndrăzni să lansez două sugestii:

Un grup de tineri teatrologi să își asume întocmirea unei liste, pe cât posibil exhaustivă, a pieselor din perioada 1948-1989 care merită atenția teatrelor, cu prezentarea succintă a subiectelor, scoțând în evidență ideile valoroase conținute în aceste texte și potențialul interes cu care ele ar fi primite de spectatori.

Tinerii studenți ai secțiilor de Regie de la toate facultățile de teatru să-și asume hotărârea ca, în viitorii câțiva ani, pentru spectacolele lor de licență, masterat și doctorat, să aleagă piese românești, demonstrând valoarea și importanța acestora în cadrul mișcării teatrale naționale.

Anca HAȚIEGAN

Născută în 1978, este conferențiar la Facultatea de Teatru și Film, Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca, fiind specializată în studiul istoriei teatrului românesc. A publicat volumele *Cărțile omului dublu. Teatralitate și roman în comunism* (2010), Premiul „Marian Papahagi” al filialei Cluj a Uniunii Scriitorilor, și *Dimineața actrițelor* (2019), Premiul „Alexandru Piru” al Muzeului Național al Literaturii Române, Premiul „I. Negoițescu” al revistei Apostrof și Premiul „Cartea de teatru a anului” al site-ului Clujul Cultural. Colaboratoare, cu articole, la *Dicționarul multimedia al teatrului românesc* (www.dmtr.ro, 2020).

1.

În comunism, adevărul despre prezent și chiar și despre trecut nu putea fi rostit, în general, decât pe ocolite (ori deloc), ceea ce a favorizat apariția unei dramaturgii aluzive sau „esopice”, cum au etichetat-o criticii. Or, după 1989, ca o contrareacție firească, oamenii de teatru și publicul i-au întors spatele acestei dramaturgii „oblice”, optând pentru un teatru hiper-realist (atunci când nu s-au refugiat în simplul divertisment). Această direcție hiper-realistă cred că e încurajată, în ultimii ani, și de sentimentul pierderii prizei la realitate (și a puterii de a influența realitatea) pe care îl provoacă tehnologia „smart”, care ne-a acaparat viețile.

Dar nu numai dramaturgia acelei vremi era, de cele mai multe ori, codată, ci și referentul ei, adică lumea comunistă la care făcea aceasta de multe ori trimitere, era una „cu cod”. Atunci când am început să predau istoria teatrului românesc la facultate, în 2012, ajungând cu această istorie la perioada comunistă, mi-am dat seama că discursul meu devenise pe alocuri complet opac pentru studenți. Vocabularul perioadei le era total necunoscut. Drept care mi-a venit ideea să alcătuiesc un glosar de termeni folosiți în comunism sau care se folosesc în legătură cu comunismul și pe care tinerii de azi nu îi mai înțeleg. Pot să selectez niște exemple, începând chiar cu termenul „comunism” (nu glumesc, unii studenți chiar nu știu ce e comunismul!). Urmează termeni ca „împăciunitorism”, „defetism”, „decadentism”, „obscurantism”, „intimism”, „formalism”, „pesimism”, „misticism”, „dirijism”, „cosmopolitism”, „mancurt”, „Ketman”,

„gulag”, „literatură de sertar”, „samizdat”, „literatură de detenție”, „limbă de lemn”, „vizionări”, „cenzură”, „naționalizare”, „etatizare”, „colectivizare”, „chiaburi”, „clăcași”, „mijlocași”, „mandatari”, „stahanovism”, „erou al muncii socialiste”, „jdanovism”, „proletcultism”, „realism socialist”, „epurare”, „autocritică”, „demascare”, „muncă de lămurire”, „inginer al sufletului”, „tovarăș de drum”, „lume nouă”, „om nou”, „cultul personalității”, „partidul unic”, „obsedantul deceniu”, „sabotori”, „dușmani de clasă”, „dictatura proletariatului”, „cincinalul într-un an”, „depășirea planului”, „artist al poporului”, „artist emerit”, „delațiune”, „dosar”, „șopârlițe”, „ședințe de partid”, „practica agricolă”, „șoimi ai patriei”, „pionieri”, „luptă de clasă”, „regim burghezo-moșieresc”, „imperialism”, „moștenire culturală”, „culturnici”, „tovarăș”, „mamă iubitoare”... Se poate observa că nu numai comunismul a generat un limbaj greu accesibil pentru cine nu l-a trăit, dar și literatura (critică) despre comunism se folosește de un vocabular specializat, greu accesibil „profanilor”. Așadar, nu numai dramaturgia comunistă, ci lumea comunistă, în ansamblul ei, reclamă cunoașterea unor „coduri” pentru a putea fi descifrată. Teodor Mazilu, pe care eram tentată să îl nominalizez printre dramaturgii care ar mai putea interesa astăzi, ironizează în piesele lui atât limba de lemn, cât și ipocrita etică socialistă. Or, dacă nu recunoști poncifele epocii, formulele specifice limbajului de lemn, dacă imperativele eticii comuniste nu mai îți sunt familiare, trei sferturi din savoarea comediilor lui Mazilu cred că se duce pe apa Sâmbetei...

O altă explicație a lipsei de interes pentru dramaturgia din perioada comunistă cred că e legată de tendința din ce în ce mai pronunțată, mai ales în zona teatrului independent, de generare a textului pentru spectacol în colectiv, „la fața locului”, ca să zic așa. E o practică din ce în ce mai răspândită și care adâncește și mai mult ruptura față de dramaturgia trecutului, care era, în general, scrisă de literați. Din câte știu, în comunism, dramaturgul nu prea lua parte la procesul facerii unui spectacol, era detașat de problemele teatrului (de aici și caracterul livresc al celor mai multe texte dramatice din acea perioadă). Cred că singurele momente când prezența lui în sala de teatru și implicarea în munca la un spectacol devenea necesară erau momentele de confruntare cu cenzura. Lupta cu cenzura îl transforma, pe moment, vrând-nevrând, pe

dramaturg, dintr-un ins solitar, izolat în turnul său de fildeș, într-unul solidar cu echipa de teatru – adică în om de teatru. E o ironie aici...

Să nu minimalizăm, însă, ca o (altă) posibilă explicație pentru lipsa de interes față de dramaturgia comunistă, și o anumită lene sau chiar ignoranța regizorilor de astăzi. Mie mi se pare că nu prea există interes în rândul creatorilor de teatru, dar nici al publicului, pentru dramaturgia românească în ansamblul ei – din snobism în primul rând, precum și din lipsă de educație, din necunoaștere, la care se mai adaugă absența curiozității și a dorinței de a ieși din zona de confort.

2.

Nu cred că există piesă care să nu fie contaminată de o ideologie sau alta, chiar dacă dramaturgul nu o conștientizează. Așadar, foarte abrupt, răspunsul la a doua dvs. întrebare e „nu!”. Dacă vă referiți doar la dramaturgia de propagandă comunistă sau la cea „rezistentă”, care e, la rândul ei, marcată de ideologia comunistă pe care dorește să o combată, atunci cred că „scapă” necontaminate piesele lui Radu Stanca (*Dona Juana*, *Oedip salvat*, *Hora domnițelor*, *Greva femeilor* etc.), majoritatea scrise înainte de 1948, dar tipărite după moartea autorului. Scapă Horia Lovinescu, cu *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*, sau Marin Sorescu, cu *Paracliserul*, *Iona* și *Matca*. Scapă un Dorel Dorian, cu *Teatru cu bile*, piesă pe care o recitesc zilele acestea și pe care aș încadra-o la o dramaturgie a „eu”-lui (a fost montată de Petre Sava Băleanu, în 1970, la teatrul de televiziune, cu Liviu Ciulei în dublu-rol, jucând două ipostaze ale aceluiași personaj). Cam astea sunt titlurile care îmi vin pe moment în minte. Cu siguranță ar mai fi și altele.

3.

Pe mine nu mă interesează doar „reușitele”, piesele care rezistă și astăzi, ci și piesele tarate ideologic, care mă ajută să înțeleg cum funcționa lumea

comunistă. De pildă, o piesă care îmi reține atenția și pe care am discutat-o uneori cu studenții la cursuri e *Puterea și adevărul* a lui Titus Popovici. E o piesă care a trecut, la vremea ei, drept foarte curajoasă, dar care face, de fapt, apologia „epocii de aur”, a lui Ceaușescu. E o piesă fascinant de perversă în felul în care îi „spală” pe comuniști de păcate. Nici un moment ideologia comunistă nu e pusă sub semnul întrebării, nici un moment nu e admisă judecata din afara cercului de comuniști convinși, chiar dacă unii dintre ei (cei care încarnează trecutul dejist) sunt prezentați ca supuși erorii... Vechii țărăniști și liberali, pomeniți doar în piesă, sunt tratați în tușe groase, sarcastic-caricatural, se spune că detenția din epoca Dej le-a priit ș.a.m.d. Dramaturgul presară și niște melodramă în piesă (singurătatea, boala), care să ne facă până la urmă să-l compătimim și iertăm pe „greșitul” și spășitul Stoian, personaj în care criticii l-au recunoscut pe Gheorghiu-Dej.

Un caz la fel de interesant cred că e cel al lui Horia Lovinescu, cu *Citadela sfărâmată*, în care Paul Cernat crede că e vorba chiar de „citadela” familiei Lovinescu. Profesorul Ion Vartic i-a dedicat acestei piese niște pagini foarte incitante. Datorită aceluiași profesor Vartic am descoperit și cazul, de asemenea foarte interesant, al piesei *Caragiale în vremea lui* a lui Camil Petrescu, scrisă „la comandă”, cu ocazia centenarului Caragiale (în 1952). Profesorul Vartic a publicat, după 1990, un proces-verbal al unei ședințe care a avut loc la sediul revistei *Viața Românească* (în paginile căreia urma să apară piesa lui Camil Petrescu), ședință de „îndrumare”, care a avut drept scop analiza, din punct de vedere ideologic, a textului predat de către scriitor și „pilotarea” autorului pe calea indicată de către partid. „Îndrumătorii” lui Camil Petrescu au fost Nicolae Moraru, Mihai Novicov, Ion Vitner, Traian Șelmaru, Silvian Iosifescu, Dumitru Mircea și, nu în ultimul rând, tânărul (și obraznicul!) Aurel Baranga, steaua în devenire a noii dramaturgii comuniste. Profesorul Vartic a avut ideea să transcrie acest proces-verbal sub forma unei piese de teatru (fără să altereze în vreun fel conținutul). Așa a apărut, la Biblioteca Apostrof, în 1998, *Procesul „tovarășului Camil”, „teatru documentar în stare naturală”, „text îngrijit și înscenat de Ion Vartic”*. Ulterior, editura

revistei *Teatrul azi* a retipărit piesa lui Camil Petrescu însoțită de *Procesul „tovarășului Camil”*. Sunt două „piese” demne de toată atenția!

4.

În prelungirea răspunsului la întrebarea anterioară, aş spune că văd potențialul scenic al piesei *Caragiale în vremea lui* în combinație cu procesul-verbal pomenit, la care eu aş adăuga și alte elemente de context, cum ar fi arestarea fiicei dramaturgului, Ecaterina Logadi, și a soțului ei, Petre Logadi, în același an în care se serba centenarul Caragiale și în care Camil Petrescu se lupta, penibil, cu „îndrumătorii” culturali amintiți anterior, care îi dădeau lecții de scris. „Tușki” a fost eliberată după câteva zile, după ce a susținut în mai multe rânduri, cu demnitate și obstinație, că e fiica celui serbat cu tamtam de către autorități, refuzând să dea alte declarații. (Din cauza faptului că luase numele de familie al soțului ei, aparent, comuniștii nu au făcut legătura între ea și Caragiale...) În schimb, Petre Logadi a făcut închisoare politică timp de un an de zile, perioadă în care se pare că Tușki Caragiale a refuzat să doarmă în pat, făcându-și culcuș pe jos, în semn de solidaritate cu soțul ei... Ei, eu aş face un scenariu care să includă câte ceva din toate cele zise mai înainte. De fapt, cred că, cu puțină inventivitate, orice text dramatic din trecut poate fi înviat de o echipă teatrală talentată. De altfel, știu, din „surse sigure”, că un regizor a avut mai de mult intenția să monteze *Procesul „tovarășului Camil”*, dar nu a reușit din cauza apatiei redacției Teatrului Național de Televiziune.

Din câte am citit, Alexandru Berceanu și Ioana Păun au făcut, în 2012, o „instalație submersivă și subversivă” inspirată de spectacolul cu piesa realist-socialistă *Mireasa descultă* a lui Sütő András realizat de Valeriu Moisescu, la Galați, în 1958, și oprit de cenzură după zece reprezentații. Spectatorul acestei „instalații” era invitat să intre în pielea unui cenzor comunist și să cenzureze piesa lui Sütő András... Iată, cred eu, o formă ingenioasă de a aduce în actualitate o piesă lipsită, aparent, de potențial scenic pentru prezent. De curând, am putut vedea *online* montarea de la Sibiu a lui Theodor-Cristian Popescu cu piesa *Opinia publică* a lui Aureliu Baranga. Regizorul i-a imprimat

spectacolului o tentă „retro”, de nostalgie sau „ostalgie” (ca să mă joc și eu cu calamburul german), și cred că a procedat foarte bine și foarte inteligent. În loc să forțeze piesa să vorbească despre prezent, așa cum ar fi făcut majoritatea regizorilor de astăzi, în loc, adică, să o actualizeze forțat, a învăluit-o, discret, într-un parfum de epocă, dându-i ocazia spectatorului să reflecteze pe marginea asemănărilor și diferențelor dintre trecutul comunist și epoca noastră, postdecembristă. Dacă regizorul nu ar fi procedat astfel și ar fi adus totul în zilele noastre, atunci nu am fi avut de-a face decât cu încă un spectacol (probabil plicticos) despre prezent...

O piesă care îmi place și care mi se pare că are un mesaj valabil și astăzi e *Întunericul* a lui Iosif Naghiu. Mărturisesc că nu am știut că unii critici au văzut în această piesă o copie după Max Frisch, așa cum am citit în textul dvs. despre dramaturgia comunistă din *Enciclopedia imaginariilor din România* (la care am colaborat și eu). Copie-necopie, subiectul piesei e unul la care eu sunt sensibilă: ostilitatea față de intelectuali. O vedem și o simțim manifestându-se și astăzi cu asupra de măsură – dacă mă gândesc numai la ostilitatea unei părți a populației față de medici și față de inventatorii vaccinului anti-covid... Îmi plac și piesele istorice ale lui Ion Omescu din volumul *Dramele puterii* (1968), dar astăzi publicul și creatorii de teatru par mai atrași de micro-istorie decât de macro-istorie. Atunci când acest lucru are să se schimbe (presimt această schimbare), Omescu ar merita să fie redescoperit. Ca să nu termin abrupt, sigur că aș mai putea adăuga și alte exemple, dar pentru asta ar trebui să mă apuc să recitesc o mulțime de piese din perioada respectivă. Numai în felul acesta ar fi corect să răspund la această întrebare.

Florica ICHIM

Critic de teatru și film (n. 27.11.1938, București). A absolvit secția de Teatrologie-Filmologie, la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L.Caragiale” (1968). Publicistică pe teme cinematografice în *Contemporanul*, *România literară*, *Munca* (1970-1980); titular al cronicii de film în *România Liberă* (1970-1975, 1980-1983, 1990) și cronicar de teatru (până în 1996). Din 1997, redactor-șef al revistei *Teatrul azi*. Nominalizată la Premiul UNITER pentru critică teatrală (1997); Premiului pentru întreaga activitate (1998). Președintă a Fundației Culturale „Camil Petrescu”.

„Nu obișnuim să avem memorie. Dar eu sunt dintre cei care caută cât mai adânc în memoria teatrului...”.

Stimată doamnă Florica Ichim, sunteți un critic de teatru competent, cu o activitate complexă, de la comentator de texte și de spectacole, la editor. Sunteți activă de o perioadă îndelungată în teatrul românesc, pe care îl cunoașteți foarte bine, din interior. Vă întreb, așadar, care este starea actuală a teatrului, dar, mai ales, cea a dramaturgiei românești din perioada comunistă?

Pentru mine, propunerea de conversație despre acest fenomen, care este dramaturgia [românească] în vremea comunismului, trebuie să înceapă de la nivelul teatrului românesc la sfârșit de război, în momentul în care au venit sovieticii peste noi, cu anexa lor, comunismul, și lucrurile s-au schimbat în viața fiecăruia. Mă interesează, deci, ca prim moment al conversației, nivelul teatrului românesc la acea dată. În România, ca în foarte puține țări europene, existau multe teatre subvenționate. Aveam „Naționalele”, la Cluj, Craiova, București, Iași, aveam, de asemenea, teatre subvenționate, la Timișoara, la Chișinău și Cernăuți, și chiar efemerul teatru din Odessa. Pe de o parte, aveam trupe consolidate, cu repertoriu bine gândit, ca Teatrul Ventura. Când s-a înființat, prin 1929-1930 (marea actriță juca la Comedia Franceză), a fost subvenționat de stat, cu condiția să pună în scenă repertoriu românesc. Erau, de asemenea, teatre cum era cel înființat de Tony Bulandra și Lucia Sturdza Bulandra, cărora, în timp, li s-au adăugat, la conducere, și alți mari actori. Oricum, repertoriul lor nu era compus din piesuțe, iar acolo au debutat mulți autori români. O condiție foarte importantă, pentru că, deși nu s-a ținut foarte riguros de această condiție, oamenii care lucrau în teatru încercau să o respecte, jucând piese românești. Repertoriul teatrelor vremii era de un nivel european:

se juca Claudel, în 1939, în timpul războiului se juca O'Neill, se juca foarte mult Shakespeare. Trebuie să știm că, în Ardeal, de pildă, unde oamenii erau bilingvi, dacă nu trilingvi, s-a jucat, în ungurește, Shakespeare din secolul al XVIII-lea. Eu m-am ocupat de o inventariere a spectacolelor Shakespeare pe teritoriul românesc și, în cronologia mea, așa apar lucrurile.

Poate că ar trebui precizat că acest repertoriu coexista cu un teatru comercial.

Asta este limpede. Dar, repertoriul comercial nu era un repertoriu de sușe, cum practicăm adeseori acum. Repertoriul comercial, chiar în trupele particulare, era sprijinit de repertoriul mare. Toate acestea au făcut ca nivelul publicului să fie altfel decât în alte părți; un public aproape cu specificități. Trupele de turneu, care erau formate, în general, de/din mari actori, care își asociau colegi de aceeași talie sau începători ce aspirau la un rol într-o trupă, își verificau, de pildă, valoarea la Brăila, unde era cel mai bun public de teatru, se zicea și a rămas chiar în scripte. Mai e un lucru semnificativ, la noi. Suntem singura țară europeană... (Încep și eu ca propagandistul sovietic: „Cel mai mare pitic din lume e piticul sovietic!”). Adică, e un unicat: noi am avut un cotidian de teatru...

Rampa.

Da, *Rampa* asta a fost. Adică, românul, când cumpăra *Universul*, sau *Omul liber*, sau ce prefera el, își cumpăra și *Rampa*. Pentru că, altfel, *Scarlat Froda* nu s-ar fi îmbogățit și nici revista n-ar fi rezistat până la desființarea sa de către comuniști. Am avut, apoi, un cotidian economic, condus de Grigore Gafencu, care a adăpostit, timp de aproape două decenii, cronică teatrală a lui Camil Petrescu, din care s-au născut două volume ca atare. Adică, nu era întâmplătoare, nu era sporadică, ci era o cronică la zi, concisă și foarte la obiect. Publicul care cumpăra *Argus* putea afla ce se joacă, când și cum se joacă. Deci, am plecat de la un nivel de trupe consolidate, fie subvenționate, fie particulare, de la un nivel de cultură a publicului, de informare a lui, de la un nivel de repertoriu foarte important și bine încheiat și de la un nivel al criticii dramatice. Adică, scriau despre teatru și Arghezi, și Camil...; Carandino s-a format și el pe atunci. Scriau o mulțime: Biberi, Comarnescu și alții... Se

traducea mult. În momentul în care s-au făcut teatrele de stat, în '53, s-a produs un hiatus de câțiva ani, de la desființarea trupelor particulare, urmată de trimiterea actorilor din teatru în teatru... Intervalul 1948-1953 este un fel de gaură neagră. Existau, totuși, și atunci niște încercări efemere din partea unor personalități teatrale sau culturale. Tot timpul a existat inițiativă curajoasă din sânul breslei...

Semn că era un climat teatral viu, încă efervescent.

Da. Am avut, apoi, tot din interbelic, un corp teatral consolidat. Au existat regizori profesioniști, experimentați, dar și regizori novatori. Nu vorbesc de Paul Gusti al Naționalului bucureștean și alții, dar, în anii 1940, au fost Ion Sava, Aurel Ion Maican, G.M. Zamfirescu... În plus, breasla teatrală era apropiată de breasla scriitoricească, având însă propriul organism: S[ocietatea] A[utorilor] D[ramatici] R[omâni].

De asemenea, circulație în afară...

În ambele sensuri: era circulația în afară și veneau turneele străine la noi. Erau frecvente. Venea și Comedia Franceză, dar venea și Teatrul evreiesc Habima... veneau și rușii (erau actori care lucraseră la Chișinău, în timpul războiului, și stabiliseră contacte). Când s-a făcut mișcarea din 1953, aveam trupe consolidate, care au rămas și pe urmă, în teatrele naționale. Dar a fost și o răspândire a actorilor în teatrele din țară nou înființate... Actorii vor să joace. Este singura meserie, zic eu, în care oamenii se omoară ca să muncească. De aceea au acceptat să plece unde au fost trimiși...

Mi-e teamă că nici nu aveau de ales.

Desigur. Puteau doar să se lase de meserie, ceea ce era ultimul lucru pe care și-l doreau. S-au înființat atunci, cu scop propagandistic, vreo 40 de teatre. Ei bine, era nevoie de o dramaturgie, care să servească noua ideologie. Suntem, însă, într-un moment critic, pentru că, la începutul anilor 1950, dramaturgii pot fi numărați pe degete. Chiar și așa, lucrurile nu stăteau foarte rău. Încă se mai

putea alege. Eu, în anul în care s-a sărbătorit centenarul Caragiale, m-am luptat ca o leoaică să propun teatrelor piesa *Caragiale în vremea lui* a lui Camil Petrescu. N-am reușit pentru că nimeni nu s-a ostenit s-o citească. Au preferat improvizații pe marginea textelor caragialiene, de pildă. Or, dacă ne ostenim și comparăm versiunea din volum (1957) cu cea care a făcut obiectul ședinței ideologice, din 1952, vedem că autorul nu a mai făcut nicio modificare dintre cele solicitate de politrucii... Așadar, noi avem piesa în forma criticată ideologic, în 1952. Eu consider efectiv această piesă un bun național, pentru că nu mai are nicio ezitare în a recompune personalitatea celor trei eroi. Camil a avut o patimă pentru Caragiale, o patimă reală. Cum s-ar zice acum, era fan Caragiale. Așadar, dintre piesele pe care le-aș reține din perioada primă după instalarea comunismului ar fi asta. Dar marea penurie de texte a făcut ca să încerce să scrie și alți dramaturgi, dintre cei care se semi-lansaseră. Cum ar fi Lucia Demetrius, care venea și ea cu o deprindere a scriiturii teatrale. Ea lucrase cu Marieta Sadova, parcă, făcuse și traduceri...Camil le-a dat multor scriitori să facă traduceri, pe când era director al Naționalului, și astfel i-a apropiat de teatru.

Lucia Demetrius a făcut și Conservatorul dramatic...

Da. Și-a consolidat studiile de teatru. Deci, nu erau strigătoare la cer piesele Luciei Demetrius, ca lipsă de măiestrie sau ca oportunism prea declarat, cum erau cele ale lui Mihail Davidoglu.

Ori ale Mariei Banuș.

O, da. Deci, e o apropiere a scriitorilor interbelici de teatru. Nu știu dacă Victor Eftimiu a scris piese ideologice în acea perioadă. Pentru că el era cel mai jucat dramaturg român, în perioada interbelică... Nu este Blaga, nu este Camil, nu este G.M., este Eftimiu... la cote maxime!

A fost și foarte longeviv.

Este, oricum, un personaj colorat, care a vândut imnul nostru național albanezilor. Așa că două populații stăteau drepti, în tăcere, cu mâna pe piept

(inimă), la ascultarea aceluiași imn. Asta ține de minunata anecdotică a interbelicului și a postbelicului, nu mai spun. Criticii însă nu au funcționat, în anii aceia, foarte onorabil. *Scînteia* lăuda *Cetatea de foc*, *Minerii* de Davidoglu ori *Lumina de la Ulmi* a lui Horia Lovinescu. Totuși, pentru 1950-1989, trebuie să ținem seama, de pildă, de suita de cronici ale lui Dinu Kivu (pe care noi le-am publicat, în șase volume, sub titlul: *Rezistența prin teatru*). Scriau atunci Ana Maria Narti, Mira Iosif, Ileana Popovici, Victor Parhon la revista *Teatrul*. La noi, „rezistența prin teatru” este reală, pentru că și dramaturgii buni și foarte buni au plătit cota necesară cenzurii și au utilizat subtextul. Dacă ei nu l-au utilizat ușor de remarcat, i-am avut pe regizori, care au făcut chiar din textele anoste, anodine, succese de public. Tocilescu este un magician la acest capitol. Nu uitați ce a făcut din piesele lui Tudor Popescu. Mihai Ispirescu a fost pus de Dan Micu, revoluționând starea de spirit a cenzorilor. Lovinescu a scris *Petru Rareș*, pus în scenă de Sorana Coroamă, cred. Eram secretar literar la „Nottara”. La premieră, a venit Tamara Dobrin (un personaj mare, mare, în Consiliul Culturii, un fel de Constanța Crăciun, bețivă), care fusese și la vizionare, cu o listă întreagă de modificări în text. Sorana, speriată de moarte (că toți ne speriam, să nu facem acum pe vitejii!), a mers la cabină, la George Constantin, și i-a adus acele modificări. Adică, el era în cabină și se îmbrăca să fie Petru Rareș, iar Tamara Dobrin îi cerea să schimbe textul. Or, George era un actor care își învăța textul cu religiozitate, de la primele lecturi. Așa că a refuzat. Atunci, Sorana, cu lacrimi în ochi, a zis: „Bateți gongul!”. Și s-a jucat fără replicile cerute de Tamara Dobrin, care nu s-au introdus niciodată. Deci, *Petru Rareș*, de exemplu, este printre piesele pe care aş paria. Mai mult decât filmele istorice ale lui Mircea Drăgan sau ale lui [Sergiu] Nicolaescu, pe care le-aş arunca la groapa cu rebuturi mincinoase.

Pentru că am ajuns la capacitatea actorilor și a regizorilor de a spune mult mai mult decât aveau voie, pot să vă spun că ultima premieră, înainte de Revoluție, a Teatrului „Nottara” (nu mai eram de mulți ani acolo, dar am văzut spectacolul) a fost *Burghezul gentilom*, pus de Alexandru Dabija, în care „burghezul gentilom”, George Constantin, imita discursurile lui Ceaușescu: gestica și mimica. Sălile erau în delir. Sigur că, la vizionări, el nu se arătase ca atare. *Burghezul gentilom* a fost pusă însă pentru asta; sublinia ineptia personajului principal al istoriei noastre naționale, în acel moment. Deci,

Să nu privești înapoi

teatrul a ripostat în forme neînchipuit de complicate. Exista un fel de complicitate secretă cu publicul. Până și recitalurile de poezie aveau elemente de subtext; mai era apoi strecurată câte o poezie nepotrivită cerințelor ideologice.

Bun. Dacă ar fi să faceți o selecție, în afara celor două piese amintite, care v-ar mai reține atenția și ce autori?

Deci, am zis *Caragiale în vremea lui*, am zis, *Petru Rareș*... Trebuie să zic neapărat *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*, *Proștii sub clar de lună* de Theodor Mazilu și *Acești îngeri triști și Piticul din grădina de vară* de D.R.

Ați putea motiva de ce vi se pare că aceste piese ar putea interesa astăzi?

Toate ar trebui motivate... Dar, să închei lista. Mai am dramaturgia, să zicem, cu personaje cultural-istorice ale lui Dumitru Solomon, am comedii incitante, chiar ale lui Tudor Popescu, iar de la Băieșu, neapărat *Vinovatul*. Apoi Sorescu: *Matca*, *Paracliserul* și ar mai fi.

Dar Iona?

Iona este despre dorința de eliberare. Sigur!

Dar despre piesele sale istorice ce credeți?

Nu, nu... Era un soi de teatru care, cum se spune, avea uscăciune, nu avea ce-i trebuia pentru ca să fie autentic. Totuși, peste noi au trecut vreo 80 de populații barbare. Suntem metisați, cum spunea prietenul Camil, de aia creativi... El a făcut această afirmație în timpul celui de-Al Doilea Război Mondial, în plină afirmare a rasismului... Ne-a declarat „metisați”. Bine a făcut! Dacă nu exista o valență specială a acestui popor nu am fi rămas „oaza de latinitate” de aici. Că suntem în continuare incomozi, din punctul ăsta de vedere. Deși populația care mai știe un citat latinesc se poate, cred, strânge într-un colț de odaie. Lipsa de cultură mă irită. Gândiți-vă că actorii noștri mari știau mai multe limbi, puteau purta o conversație despre dramaturgia europeană... Unul învăța cu Reinhardt, ca Mihai Popescu și juca pe acolo..., alții jucau la Comedia Franceză,

veneau și jucau și în țară. Elvire Popesco (niciodată nu am înțeles și nici n-am să înțeleg de ce românii, când au plecat la Paris, din secolul al XIX-lea masiv, toți și-au pus „o” în capul numelui, în loc să scrie „ou”. N-am să-nțeleg!) Deci, Elvire Popescu și-a păstrat accentul românesc numai de fandoseală, că avea succes cu el... Altfel, pe scenă, în franceză, românii jucau impecabil. Vorbeau impecabil franceza.

Poate că am mai putea adăuga niște piese... Ce vreau să mai remarc, și nu este o pledoarie *pro domo*, din două puncte de vedere, al lui Camil și al meu personal. Asistând, în casă la Camil, la lupta lui cu Chișinevchi pentru apariția revistei *Teatrul* și la marea lui izbândă din 1956, când și-a făcut o redacție de intelectuali; nu uitați că erau Doinaș, I.D. Sîrbu și mulți alții. Apariția acestei reviste a fost și o victorie și o necesitate. Se scria aici mult despre teatru: erau plătite tributele necesare, dar erau și analize bune de spectacole și de dramaturgie. S-au publicat și piese. Unele nu s-au jucat tocmai pentru că subtextul era prea puternic. Dar selecțiile erau bune. Revista *Teatrul* a fost condusă ani de zile de Radu Popescu, care scria și în *România liberă*. Sigur că au apărut oameni ca el, care erau aserviți ideologic și personal unui dramaturg. De exemplu, Baranga era tot timpul în față...

Exista, la revista Teatrul, începând cu 1956, o echipă excelentă, la un moment dat, de cronicari.

Sigur. Nu s-ar fi ajuns să se susțină „reteatralizarea teatrului”, pe care o legăm direct de regizori, bineînțeles, dar ea s-ar fi stins, dacă nu ar fi fost susținută. Căci nu era vorba numai de Ciulei, Pintilie, Esrig...

Radu Stanca, Sorana Coroamă...

Pe Valeriu Moisescu să nu-l uităm cu al său *coupé* Caragiale-Ionescu. „Reteatralizarea” aparține unui puternic nucleu teatral. A apărut cu niște personalități. Și așa s-a putut întâmpla că anii 1960 să fie (cum se spune despre „generația de aur” de actori), să fie „epoca de aur” a teatrului românesc, pentru că au fost atâtea mari spectacole condensate într-un timp scurt. Gândiți-vă că, în cazul *Revizorul*, nu ar fi fost tragedia care a fost, dacă n-ar fi fost Baranga. Pentru că el l-a sesizat pe Ceaușescu și pe ceilalți de sus, pe Dumitru Popescu.

Poate că aveau nevoie de o victimă...

Nu aștepta nimeni, în acel moment, o victimă. Ciulei era un vârful. Spectacolul *Revizorul* era vârful teatrului românesc, în acel moment. Trebuia omagiat! Un deceniu întreg de teatru pregătise momentul ăsta. Cam asta ar fi pe scurt.

De ce credeți că acele piese, scrise în perioada comunistă, unele dintre ele evocate de dvs. aici, nu au mai fost puse în scenă după anii 1990, decât foarte rar?

A, asta este foarte simplu. Tot ce a fost înainte de Noi nu are valoare. Și apoi: cine să pună? Eu am văzut o piesă de Peca, la un moment dat, toată cu vorbe nepotrivite... Și am mai văzut un Peca după vreo 20 de ani aproape. Tot într-un spațiu neconvențional. De data asta, autorul nu mai era un băiat slab... Am avut senzația că văd aceeași piesă. Eu am renunțat la cronică de film, după Revoluție, pentru că, după un an de zile, am avut certitudinea, care trecuse de senzație, că văd același film american. Dramaturgia de acum păcătuiește prin repetiție, printre altele... Adică, și-au pus niște tipare și le urmăresc prin reproducere.

Niște tipare autoimpuse, de astă dată.

Altfel de tipare, sigur că da. ăsta e un subiect foarte dureros. Revista noastră a salutat, de la primii germeni, teatrul independent. Țin minte că primul interviu pe care l-am comandat a fost cu Teo Herghelegiu. Era, atunci, personajul cel mai consolidat. Și a și fost multă vreme. Aș vedea și acum, dacă s-ar manifesta pe ceva care să mă tenteze. Dar discuția despre teatrul independent este foarte greu să o faci la 82 de ani, pentru că ești acuzat de gusturi retrograde. Mie nu mi se poate reproșa chestia asta, pentru că nu ridic bariere din pudibonderie. Vă dau un exemplu: am coborât la Green House, la spectacolul Gianinei Cărbunariu *Stop the Tempo*. Apariția mea era ușor insolită. Eram cea mai bătrână, la nivelul de „dublu” al publicului. Am cumpărat o votcă, pe care am returnat-o, pentru că era înjumătățită cu apă: de la barman citire! Mi-am cumpărat o vodcă adevărată și m-am așezat, șocată, în primul moment, de cuvântul „căcat”, spus frecvent. Cred că, în piesă, spune de vreo 50 de ori acest cuvânt, același personaj. Dar era adevărat. Acolo trebuia cuvântul! Nici o

secundă nu m-am simțit jenată: atât rămăsese din viața personajului. Așa se simțea ea! Era extraordinar: nu puteai să înlocuiești cu alt cuvânt. Așa că eu nu mă bănuiesc de bătrânețe sau pudibonderie, nici de excese critice.

Nici nu aveți motive...

Dar detest să aplaud din interiorul unei găști, cum se practică, acum, prea adeseori.

Nu vreau să analizez teatrul independent, *primo*, pentru că nu pot coborî uneori în catacombe și pierd multe spectacole...

Nu puteți coborî fizic...

Da. Îmi primejduiesc viața și picioarele. Dar am urmărit, totuși. Am fost și în țară, și la Pensule, și la Replika. Mi-e drag de ei. Numai că aici e o problemă de sistem foarte gravă. Faptul că ies actori din prea multe facultăți de teatru. Am ajuns să avem actori cât Marea Britanie. Ei, populația este mult mai mică, doară...

Revenind și încheind: de ce nu se mai joacă D.R. Popescu, Mazilu, Sorescu, Naghiu?

Nu există nici un răspuns!

Maria MANOLESCU BORȘA

Prozatoare, dramaturgă, jurnalistă. A absolvit Masterul de Dramaturgie UNATC și a participat, în 2007, la Rezidența Internațională de Dramaturgie Royal Court Theatre, cu piesa *I'm Not Jesus Christ* (Papercut Theatre, Teatrul N16, Londra, regia Melissa Dunne, 2016). A debutat câștigând concursul dramAcum 3, iar primele ei piese – *Sado-Maso Blues Bar*, *With a Little Help from My Friends*, *Ca pe tine însuți*, și două texte scurte din proiectul GREEN HOURS! au fost montate de Gianina Cărbunariu, Radu Apostol și Andreea Vălean și au fost traduse în engleză, franceză, turcă, sârbă, ebraică. Dntre textele ei recente: *Slavi* (r. Theodor-Cristian Popescu, Fabrica de pensule Cluj, 2017), *Micul nostru centenar* (Dragoș Alexandru Mușoiu, Reactor de creație și experiment Cluj, 2018), *Marele B – cabaretul despre burnout* (r. Adonis Tanța, Zug.zone Cluj 2019), *Încuiați* (r. Leta Popescu, Replika, 2020) și

Tiadora, monodramă câștigătoare, în 2019, la concursul Bacău Fest; cel mai recent roman: *Vânători-culegători* (Ed. Polirom, 2019). Premiul pentru dramaturgie, oferit de Scena.ro, în cadrul Premiilor Sofia Nădejde pentru literatură feminină (2019). Este doctorandă în teatru la Universitatea de Arte din Târgu-Mureș și trăiește în București cu soțul și fiul lor.

În anii aceia, teatrul românesc era (și poate încă mai e puțin) un teatru al regizorilor. Poate că asta este și una dintre moștenirile dictaturii comuniste, neîncrederea în cuvântul care s-a dovedit mult mai ușor de controlat și cenzurat. Citind fascinantul volum recent al Mirunei Runcan⁸, al doilea din ambițiosul său demers, am înțeles mult mai bine de ce, ca tânără studentă la Regie, nu am fost nicio clipă interesată de dramaturgia comunistă (dintre piesele, recunosc, puține pe care le răsfoisem), cu o singură excepție: *Nu sunt Turnul Eiffel*, piesa Ecaterinei Oproiu, scriitoare a cărei personalitate cu totul specială am înțeles-o mai bine grație sus-amintitului volum. O citisem încă din liceu, pentru că o aveam în biblioteca familiei, și mi-ar fi plăcut să o montez. În primul rând, față de alte lucrări ale perioadei, era o piesă cu subtext – o superputere a teatrului care, în acei ani, a supraviețuit mai mult prin regie, imagini, șopârle, și mai puțin în textul ca atare. *Nu sunt Turnul Eiffel* e și o piesă sprintenă, inteligentă, savuroasă, care cred că ar fi putut foarte bine să fie selectată la unul dintre concursurile dramAcum, sau să fie scrisă la Drama 5, rezidența Reactor. Dar poate că exact caracterul de excepție al acestei piese și al creatoarei sale spun multe despre dramaturgia perioadei.

Desigur, m-am referit numai la textul asumat. O raportare regizorală distanțată față de textele vremii, așa cum a făcut recent regizorul Theodor-Cristian Popescu cu *Opinia publică* a lui Aurel Baranga, mi se pare un demers extraordinar de util, care vorbește, cred eu, inclusiv despre pericolele tezismului și ale unei arte lipsite de subtilitate, nuanțe și *insight-uri*⁹ umane. Probabil că vor mai apărea încercări de recuperare a dramaturgiei din acea perioadă.

Deocamdată, la momentul în care scriu aceste rânduri, mă pregătesc să vizionez *online* o lectură în care cinci dramaturge de la Reactor au rescris *Farmazonul din Hârlău* de Vasile Alecsandri. Regizorul Cristian Ban, într-un

⁸ Miruna Runcan, *Teatru în diorame. Discursul criticii teatrale în comunism. Fluctuantul dezgheț 1956-1964*, București: Tracus Arte, 2019.

⁹ Am folosit în mod intenționat acest englezism.

dialog recent cu Alexandru Dabija, din seria *Dialoguri între generații* inițiată de Teatrul Național Târgu-Mureș, mărturisea că intenționează să monteze Barbu Delavrancea, un nume la auzul căruia probabil că lumea ar fi râs, cu ani în urmă¹⁰. Iar *Chiritza în concert*, în regia Adei Milea, după Vasile Alecsandri și Matei Millo, a luat Premiul Uniter pentru spectacolul anului 2019.

Vremurile se schimbă, modele de asemenea, se simte deja nevoia recuperării dramaturgiei românești, deocamdată mai ales cea dinaintea dictaturii comuniste, iar practici utile ale teatrului socialist, cum ar fi dialogul între dramaturgi și muncitorii din fabrici, au fost deja recuperate cu succes de teatrul politic și social – și aici e suficient să amintesc *Capete înfierbântate* și celelalte spectacolele realizate de Mihaela Michailov (ce a debutat ca dramaturgă la dramAcum, și duce mai departe parteneriatul cu Radu Apostol, în unul dintre cele mai importante teatre independente de la noi, Centrul Replika) împreună cu David Schwartz (care, de asemenea, a început cu tangaProject, proiect sprijinit inițial de dramAcum).

În încheiere, aș aminti metafora proiectului în lucru din piesa Ecaterinei Oproiu. Personajul EL îi spune personajului EA: „Tu ești ca un proiect într-o primă formă. [...] Nici chiar Turnul Eiffel n-a fost la început așa. La început, era la un pas de catastrofă. Avea trei turnulețe, ca niște torturi cu frișcă pentru tinerii căsătoriți.” Iar EA răspunde: „Nu sunt Turnul Eiffel! Înțelegi? Nu știu dacă ai observat, dar eu nu sunt Turnul Eiffel.”¹¹ Nu am citit toată dramaturgia comunistă publicată. De fapt, am citit chiar foarte puțină. Dar sunt sigură că între dramaturgii care au încercat să scrie în acele vremuri, ca și între cei de dinainte, ca și între cei de după, sunt mulți care au simțit sau simt că ei *nu sunt Turnul Eiffel*. Că nu sunt doar o fază, primă sau nu, dintr-un proiect al altcuiva. Că merită citiți, recitiți, judecați și văzuți cu ochi proaspeți, cuvânt cu cuvânt și piesă cu piesă. Eu voi începe, provocată de această anchetă, cu *Cetatea de foc* de Mihail Davidoglu.

¹⁰ Dialog între generații: Cristian Ban & Alexandru Dabija, un program al Teatrului Național din Târgu-Mureș, <https://www.youtube.com/watch?fbclid=IwAR3n1imJybzbaWt2wEVsUdWVr3FRlhbX3pP1uIIJrC3AeKlaVJRuQPKrrqM&v=uID4P8blffY&feature=youtu.be> accesat la data de 31.01.2021.

¹¹ Ecaterina Oproiu, *Nu sunt Turnul Eiffel*, București, Editura Eminescu, Colecția Rampa, 1978.

Critic de teatru, traducător (n. 24.11.1957, Pucioasa, județul Dâmbovița). Absolvent al Facultății de Filologie, Universitatea din București (1982). Secretar literar al Teatrului „Bacovia” din Bacău (din 2011), cronicar teatral la revista *Observator Cultural* (2000–2012), *România Liberă* (2011), director al Teatrului „Andrei Mureșanu” din Sfântu Gheorghe (2000–2004), consilier la Direcția Generală Artele Spectacolului din Ministerul Culturii (1999–2000) și șef al Biroului de Presă (1997–1999). Peste 2.000 de articole de critică în domeniile teatru și literatură, reportaj cultural și social, eseu, poezie, traduceri. A publicat volumul de poezie *Mimînd orgasmul social* (Cartea Românească, 1998), câștigător al Concursului pentru debut al Asociației Scriitorilor București, 1997, și a editat mai multe antologii de poezie, proză, teatru; a tradus din limba franceză un număr impresionant de titluri, din toate genurile. A semnat regia și scenariul la trei eseuri teatrale, pe texte de Mariana Marin, Virgil Mazilescu, Nichita Stănescu, Simona Tache și Pavel Șușară, montate pe scene profesioniste, și alte șase pe scene neprofesioniste. Membru în mai multe jurii literare și teatrale (Juriul Galei UNITER 2020; Juriul de nominalizări al Galei UNITER 2008, 1996; Juriul Concursului Național de Dramaturgie, organizat de Ministerul Culturii și Cultelor și Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Timișoara, ediția 2009, 2005; Juriul Concursului de Dramaturgie *Camil Petrescu* al Ministerului Culturii, ediția 2001; Juriul Festivalului Internațional de Teatru al Teatrului Tineretului din Piatra Neamț, edițiile 2016, 2010, 1998, 1996 ș.a.); organizator de festivaluri de teatru. Membru: Asociația Internațională a Criticilor de Teatru, Uniunea Teatrală din România și Uniunea Scriitorilor din România.

Domnule Malița, întrucât, personal, văd un pic diferit lucrurile (poate ar trebui reformulate întrebările?), mulțumindu-vă pentru că mă credeți îndrituit să răspund la ele (eu aș avea ceva îndoieli), o voi face punându-le cumva laolaltă.

În primul rând, nu știu exact ce înseamnă „dramaturgie românească din perioada comunistă”: dramaturgia de limbă română din perioada 1947-1989? Atunci nu locul în care a fost scrisă e important și, în consecință, nu am pica tocmai rău, de la Eugène Ionesco (bun, tradus, dar apropiat, în ultimă instanță) până la Matei Vișniec care, slavă Domnului, se joacă mult (în fine, într-o ritmicitate convenabilă) și pe bună dreptate (se poate și mai bine, ca să zic așa). Varianta a doua este dramaturgia scrisă pe actualul teritoriu al statului numit România în aceeași perioadă. Integral, indiferent de limbă. În definitiv, dacă FNT și Gala UNITER cuprind toate teatrele din acest areal, nu văd de ce dramaturgia ar avea alt statut. Aici mă văd însă căzut în capcana (inevitabilă?) a lipsei de informație. Din păcate, fosta Editură Kriterion a dispărut (sunt evidente câteva defecte datorate, fie modului în care au fost privatizate editurile la finalul anilor '90, fie lipsei unor programe provocatoare pentru

noile edituri – aici însă ne aflăm în deșertul absolut al unor politici culturale coerente și de termen cel puțin mediu, dar cine să le gireze/gereze?).

Cred că lacunaritatea informației legate de dramaturgia și, în general, literatura de limbă română făcută în respectiva perioadă, indiferent unde pe mapamond, este un fenomen de o gravitate extremă. Nu e vorbă, e ajutată și de un anume soi de educație a (non)informării, cu ceva damf de orgoliu autohtonist de scurtă respirație (o reiterare inconstientă a „mâncatului de salam cu soia” de imediat după 1989), căreia cam toți îi suntem tributari. Este de parcă s-ar face abstracție de refugiații-carte din *Fahrenheit 451* al lui Bradbury (Truffaut ș.a.). Nu spun că înlăuntrul teritoriului nu s-a întâmplat nimic, dar „întâmplându-se” în valuri maculatură propagandistică (în sens cinematografic, abundă și azi televiziunile de aceste dejecții), mai ales, era inevitabil ca, după 1989, să fie totul respins de-a valma. Ceea ce, desigur, e nedrept. Dar, fără dubiu, e și o lecție. Din care, ca să-l parafralez pe Neagu Djuvara, am convingerea că nu se va învăța nimic, găsindu-se mereu scuza că „nu sunt vremurile sub om, ci bietul om sub vremuri”. N-ar trebui însă uitat că, în pofida acestei „abilități”, era să zic acestui „machiavrlâc”, autorul observației, Miron Costin, tot a rămas fără cap. La propriu. Dramaturgul român al perioadei respective, la figurat. Și, ca mai orice supraviețuitor, obligat să își găsească strategii justificative. Care strategii, încă o dată, nu s-au prea legat și, adăugate unei inevitabile sastiseli stilistice și tematice, au provocat respingerea fără criterii serios fundamentate.

Lucrurile s-au mai schimbat în ultimii ani. Din punctul meu de vedere, din dramaturgia de limbă română scrisă în perioada comunistă în România rămâne, într-o bună parte a ei, cea scrisă de Dumitru Solomon și de Dumitru Radu Popescu. E foarte adevărat că dramaturgia are o șansă suplimentară față de celelalte genuri literare: scena. Astfel, fără a fi un fan Sorescu ori Mazilu, constat că montări ca acelea ale lui Tompa Gábor sau Victor Ioan Frunză, din ultima vreme, de pildă, realimentează semantic texte ale celor doi dramaturgi, aparent revolute la lectură. Cu siguranță piese ale lui Dumitru Solomon, precum *Platon*, *Socrate* sau *Diogene câinele*, nu au pierdut nimic din energie, rafinament și profunzime, dar, fără îndoială, sunt o încercare grea pentru regizori (și pentru un public care a cam pierdut antrenamentul numit prealabilă cultivare). Hazul nebun dintr-o piesă ca, să zicem, *Cezar, măscăriciul piraților*, a lui D.R. Popescu, mi se pare la fel de viu și acum. Aș adăuga aici prozatori care au făcut teatru nu *sans savoir*, ci evident simțind nevoia dinamicii

acestui în interiorul propriilor texte, ca în cazul lui Paul Georgescu, de exemplu. Sau al lui Mircea Nedelciu ori Răzvan Petrescu din primele lor două volume. L-aș adăuga pe Gellu Naum, pe care nu am reușit niciodată să-l asociez cu perioada comunistă, deși a plătit și el obolul lui destul de duhnitor. Pe de altă parte, pentru a le verifica rezistența în timp (mode și Olimp), ar trebui citiți de undeva, dinlăuntrul teatrelor. Ar fi în sarcina secretarilor literari, dacă opțiunea regizorilor nu ar prima covârșitor în fața lecturilor oricui altcineva. Poate pe bună dreptate, dar excluzând astfel posibile proiecte pornind de la dramaturgie. În rest, ca să-l parafrazez pe doctorul Adrian Marinescu, ca să te ferești de COVID îți trebuie și un pic de noroc. Asta, pesemne, pentru a scăpa de vid, le trebuie și unor texte valide din perioada aceea.

Cristina MODREANU

Curatoare, critic de teatru și expertă în artele spectacolului; autoare a șase cărți despre teatru, în limba română, și a numeroase articole despre teatrul românesc publicate în țară și în străinătate. Prima ei carte în engleză, *A History of Romanian Theatre from Communism to Capitalism. Children of a Restless Time* a apărut în 2020 la editura Routledge. Doctorat în teatru la UNATC București. A fost Visiting Scholar la NYU Tisch School of the Arts, Performance Studies Department, New York (2011-2012) și este Fulbright Alumna. Este redactoare-șefă a revistei de artele spectacolului *Scena.ro*, cercetătoare la Departamentul de Teatru și Film al Universității Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca și membră a Centrului Janovics de excelență în studii de film și arte performative. Coordonează proiectele *Dicționarul Multimedia al Teatrului Românesc* (www.dmtr.ro), realizat sub umbrela Asociației Române pentru Promovarea Artelor Spectacolului în parteneriat cu UBB Cluj și UAT Târgu Mureș (Premiul AFCN pentru activarea patrimoniului imaterial în 2021), și *Teatrul ca Rezistență*, în cadrul programului Timișoara – Capitală Europeană a Culturii 2023.

1.

O primă explicație firească ar fi aceea că după ani de zile în care fuseseră obligați să monteze piese românești, odată liberi de această presiune, regizorii le-au respins în bloc, cel puțin pentru o vreme, respectiv în primul deceniu de după Revoluție. Îmi amintesc că anii 90 au fost plini de dezbateri, discuții, anchete pe această temă, generate de critici dintr-un reflex care – îmi dau seama acum, retroactiv – rămăsese cumva activat din regimul anterior, când

era responsabilitatea lor să impulsioneze dramaturgii români să scrie, iar teatrele să-i monteze. Un alt motiv este acela că stilul dramaturgic cultivat de autorii care își doreau să fie cât de cât subversivi era unul alegoric, cultivând un absurd încifrat, complet lipsit de interes după 1989, când venise rândul lucrurilor spuse pe nume. Împreună, lipsa presiunii propagandei, care impusese includerea pieselor românești în repertorii, și lipsa unor texte relevante au făcut ca dramaturgia românească să lipsească de pe scenă după 1989, ea revenind treptat, începând cu anul 2002, odată cu izbucnirea mișcării dramAcum.

2.

Piese complet necontaminate ideologic din această perioadă e mai greu să găsești, însă există piese ce rămân valide și după expierea regimului comunist. Piese ca *Mobilă și durere*, *Proștii sub clar de lună*, *Somnoroasa aventură* ale lui Teodor Mazilu, unele dintre comediiile lui Ion Băieșu sau piese ca *Interviu* (cu titlul inițial *Handicap*, bazat pe interviuri cu femei cu diverse meserii) de Ecaterina Oproiu (autoarea celebrelor piese *Nu sunt Turnul Eiffel* și *Cerul înstelat deasupra noastră*, mai puțin relevante azi) fi însă, cu unele modificări, încă valabile și în contextul actual. Cu siguranță sunt mai multe, însă pentru identificarea lor este nevoie de o recitare aplicată, din perspectivă contemporană. În lipsa acesteia, eu nu pot menționa mai multe titluri încă valide.

3.

Teodor Mazilu, pentru că este încă jucat, prin urmare e de interes pentru un critic de teatru să urmărească relevanța în timp a unui text conceput într-un anumit context istoric. În plus, numele lui apare des în arhivele CNSAS, în dosarele unor regizori problematici pentru regimul comunist, deci este de interes și din perspectiva istoriei teatrului românesc, așa cum se vede ea din arhivele Securității, cercetare de care mă ocup în prezent.

4.

Depinde foarte mult de ce anume vede regizorul în textele respective. Nu aș fi crezut că *Opinia publică* de Aurel Baranga ar mai putea fi relevantă azi, însă regizorul Theodor Cristian Popescu a reușit, în 2009, să demonstreze, în

producția sa de la Teatrul Național „Radu Stanca” din Sibiu, că piesa e încă validă. Altfel, sunt și exemple contrare, de piese complet demodate și irelevante azi, care ajung pe scenă pentru că producătorul și/sau regizorul au ei înșiși concepții demodate despre lume și viață. Așa se explică, de exemplu, că o piesă ca *Micul infern*, scrisă de Mircea Ștefănescu în 1948 și complet depășită azi, a fost montată, în 2013, la Teatrul Național din București și este încă în repertoriu.

Ana Maria NARTI

Critic de teatru și film, scriitoare, dramaturg și consilier artistic (n. 11.02.1936, București). În 1970, a obținut azil politic în Suedia; din 2007, se stabilește în orașul de pescari Port Vendres, la Sud de Perpignan. A absolvit Institutul de Teatru și Film „I.L. Caragiale”, specializarea Teatrologie – Filmologie (1958), și Stockholms Universitet, specializarea Teater-Filmhistoria (1974). Colaborează cu Radu Penciulescu în organizarea și realizarea unor cursuri de pedagogie a actorilor, în diferite școli independente de la Stockholm (1971-1977); susține cursuri de analiză a textelor clasice și de istorie a culturii, la Dramatiska Institutet și Danshögskolan, Stockholm (1977-1992). În calitate de critic de teatru și film, a colaborat (între 1958 și 1970) cu revistele *Contemporanul* și *Teatrul*, respectiv cu revistele *Chaplin* și *ARTES* (din 1973 până în 1999). Între 1966 și 1970, a fost dramaturg și consilier artistic la Teatrul „Bulandra”, iar între 1968 și 1977 a colaborat cu Andrei Șerban, la Teatrul Bulandra, în Franța și în New York, la La MaMa Experimental Theatre, ocupându-se cu documentarea și analiza de text pentru spectacolele *Trilogia greacă*, *Cum vă place* și *A douăsprezecea noapte*. Printre volumele publicate de-a lungul timpului se numără monografia *Eisenstein* (1964), *Caiete documentare Moartea lui Danton, Iulius Cezar, Macbeth, Teatrul „Bulandra”* (1967/1968), *Medeea lui Andrei Șerban* (2007), *Shakespeare, textul ca partitură de joc* (2012), *Anatomia jocului tragic* (2017) și *Țară pierdută?* (2020). Deputată în parlamentul suedez (Sveriges Riksdag) pentru Partidul Liberal (1999-2006); din 2018, blog în limba suedeză, privind situația politică din Suedia (adresa: www.anamaria-narti.over-blog.com).

1.

De ce nu se joacă textele perioadei comuniste? Cred că românii sunt foarte obosiți de toate zbuciumurile politice prin care au fost siliți să treacă. Cred că cei mai mulți vor să uite. Or, dramaturgia moștenită este impregnată de fapte,

gesturi, atitudini, reacții formate de un timp de groază. Oamenii de teatru le întorc spatele, deși unele piese ar merita să fie recitate și poate și jucate ca mărturii, documente ale unor situații în același timp tragice și absurde.

2.

Două piese revin în memorie: *Citadela sfărâmată* de Horia Lovinescu și *Proștii sub clar de lună* de Teodor Mazilu: prima pentru că a reușit să evoce o experiență crucială pentru România – seducția ideologică de mase realizată de Nae Ionescu – a doua pentru că a dat trup monumentalei prostii care impregna limbajul voit declamatoriu și acțiunile bombastice ale erei de aur.

3.

Multe nume au rămas pentru mine doar în chip de amintiri fără substanță – Baranga, Everac, Mirodan.

4.

Aș dori să recitesc unele texte numai pentru a reconstitui mentalitatea pe care vroia să o impună partidul comunist. Aș reciti cu curiozitate *Minerii* lui Davidoglu – cred? – pentru că în ea apare fugar un așa-zis bandit, un partizan anticomunist. Ar fi interesant de studiat cum vroia partidul să înfățișeze – chiar fugar – un fapt altfel ținut secret cu încăpățănare.

O ultimă precizare: am părăsit România în mai 1970, o mare parte din viața culturală a primei mele patrii a rămas necunoscută pentru mine. 45 de ani suedezi au împins în umbră experiențele românești. Răspunsurile mele la această anchetă pot fi numai fragmentare.

Teoretician și critic de teatru; cunoscută autoare dramatică. Piese sale de teatru sunt jucate și premiate la nivel național și internațional. Dublă laureată UNITER, „Autor european” la *Heidelberger Theatrestueckemarkt*, *Honorary Fellow in Writing* al Universității din Iowa, SUA; este profesor universitar și conduce masteratul de scriere dramatică al Universității de Arte din Târgu-Mureș.

1.

Într-o serie de conversații între Martin Scorsese și Fran Lebowitz (mulțumesc, Netflix!), cea de-a doua, întrebată despre Leni Riefenstahl, spunea că n-o interesează persoana, fiindcă și-a pus talentul în slujba nazismului și că ar fi fost mai bine pentru ea să nu aibă talent deloc. Sindromul *Riefenstahl* este suferința generală a dramaturgiei românești comuniste, fie ea cea scrisă în perioada stalinist-proletcultistă (1948-1962), apoi în relaxarea și toleranța, chipurile pro-occidentală, a „comunismului cu față umană” (1962/65-1971) și, în sfârșit, în timpul revoluției culturale neostaliniste, începută cu tezele din iulie 1971 și culminând cu dictatura feroce a deceniului satanic, 1980-1989.

În această randomizare, una dintre caracteristicile sindromului *Riefenstahl*, extins timp de cincizeci de ani, este că pacientul nu-și recunoaște boala. Trăiește la maximum privilegiile vânzării sufletului/talentului, iar infernul îl trăim noi. Când spun „noi”, mă refer la generațiile de dramaturgi de după 89, urmăriți de reputația dezonorantă a celor care ar fi trebuit să ne fie mentori. Noi nu vom cunoaște niciodată entuziasmul sălii de patru-cinci sute sau o mie de spectatori, care aplaudă în picioare și urlă „Autorul! Autorul!”, cum îmi spunea într-o convorbire plină de alean, la o cină postcomunistă, Iosif Naghiu. Nici nu ne trebuie, i-am răspuns. Nu ne trebuie nimic de la ei, nu i-am iertat pentru că, în anii 90, niciunul dintre regizorii importanți nu voia să audă de dramaturgia nouă, deși montaseră cu aplomb texte de Paul Everac, Mircea Bradu, Alexandru Sever, Mircea Radu Iacoban, Platon Pardău, Tudor Popescu, Mihai Ispirescu ș.a. Nu că nu erau talentați, talentată era și Leni Riefenstahl. Talentat era și Paul Everac. Și alții. Literatura dramatică românească, publicată și jucată în perioada aceea, depășește cu mult, ca răspândire și importanță, tot ce s-a

publicat și jucat în ultimii 30 de ani. Dar, după 90, regizorii voiau să uite. Uitarea a devenit astfel prețul pe care-l plătesc urmașii, pentru sufletul vândut al părinților. Pentru excursiile lor în lumea liberă, unde reprezentau România socialistă, pentru articolele encomiastice naționale și internaționale, ca și pentru pozițiile de conducere în politica culturală peceristă, de redactori-șefi la câte o revistă literară, directori de programe tv, directori de teatre sau președinți ai uniunii scriitorilor, pentru sinecurile bine plătite și casele de creație de la Sinaia, complianța și prefăcătoria, falsitatea care perpetua o realitate a minciunii. Pentru recunoașterea meritelor, simulată, așa cum o întreagă cultură simula libertatea, iar dramaturgia devenise simularea simulării, într-o batjocoritoare contra-filosofie platoniciană.

Dramaturgia comunistă nu numai că a fost un instrument de propagandă sau divertisment facil, mușamalizând adevăratele probleme, dar nici măcar nu a lăsat în urma sa o imagine documentată a realității, decât prin raportare la falsitatea acesteia. Căci narațiunile sale, mari sau mici, sunt false. Vorbește ea oare despre lipsa de libertate pe care o trăia România, în plină iluzie „care ne-a sucit mințile”? Doar prin omisiune.

2.

Nu aş vrea să relativizez întrebarea, ci, cum spunea un politician de tristă amintire, „să fac niște precizări”. Chiar dacă există asemenea titluri, necontaminarea de ideologie nu e o garanție a actualității textelor. Dacă „necontaminat de ideologie/propagandă” este un certificat al calității, poate că Marin Sorescu, Dumitru Solomon, Iosif Naghiu, Romulus Guga, Ion Băieșu – ca să vorbesc de cei care au profitat ceva mai puțin de vânzarea sufletului – ar putea fi în continuare montați. Dar mai sunt ei oare actuali, rezistă într-un context teatral care redescoperă limbaje și publicuri? În ce măsură mai sunt piesele lor resurse pentru scenă? Cum s-a modificat publicul – aceasta este o întrebare uriașă, care presupune un studiu de sociologie culturală și de marketing, nu aproximările în care se zbat încă teatrele românești. Mai sunt oare interesante aceste câteva texte „necontaminate”, în afara epocii în care au fost scrise?

Într-o perioadă de directorat artistic la Teatrul Național din Târgu-Mureș, alunecând pe panta nostalgică a recuperărilor, am facilitat cea mai mare cădere a unei piese de Romulus Guga, de mare succes în anii 80: *Amurgul burghez*. Scena nu minte, îmi spuneam, dacă textul rezistă, spectacolul o va arăta. S-a jucat de două ori, cortina de fier a scenei era să cadă peste actori, într-o revendicare mistică a unui adevăr pe care voiam să-l contrazicem. S-au mai încercat câteva montări ale autorilor comuniști (*Opinia publică, Interviu et alii*), de fiecare dată eșecuri, tentative mediocre, inițiative venind mai ales din partea actorilor mai în vârstă, care au jucat roluri premiate în Cîntarea României sau ale unor regizori mai tineri, care nu puteau să accepte că s-a trăit degeaba, s-a scris degeaba.

În aceeași paradigmă, îmi amintesc că, prin 90-91, Teatrul Național din Târgu-Mureș a fost vizitat de o echipă britanică, una dintre multele interesate de comorile nedescoperite din estul Europei. Oamenii doreau să producă o piesă românească scrisă în perioada comunismului, care să poată fi tradusă – cultural, în primul rând – pentru un public care nu cunoștea experiența noastră totalitară. După multe deliberări, le-am oferit *Iertarea* lui Ion Băieșu, pe care am și tradus-o pentru ei (într-o engleză literală, dar suficientă pentru a înțelege tema și dezvoltarea piesei). Dezamăgirea lor a fost elegant mascată de alte inițiative și propuneri de colaborare.

Este, iarăși, grăitor faptul că marile succese, în Occident, ale regizorilor români de după 90 au fost *Ubu* (cu scene din *Macbeth*), *Lecția* lui Ionesco, *Cântăreața cheală*, *Visul unei nopți de vară*, *Richard III*, *Fedra* și altele asemenea. Cred că faptele vorbesc destul de elocvent. Și m-aș opri aici.

3.

Pentru uzul instrumentalizării discursului, aș încerca să ordonez în două mari categorii dramaturgii care au scris în comunism, chiar cu prețul de a renunța astfel, inevitabil, la nuanțe.

Prima ar fi conformiștii, respectiv cei care au preferat să scrie fără să lezeze direcțiile impuse de partid, idealizând realitatea, așa socialistă cum era ea.

Așa-zișii realiști socialiști practică mai ales satira socială, încurajată ideologic, care se raportează la componentele morale unanim recunoscute, dar nu și practicate, prin umorul cu sau fără vlagă, reușind să construiască doar caractere umane plate. Desigur, acest lucru n-ar fi fost o problemă, căci comedia și subspecia sa, satira, socială sau nu, prin definiție, nu se ocupă de psihologia personajelor, ci de identificarea unor tipologii. Dar, ca și în teatrul de animație cu păpuși plate, ele pot prinde viață în acțiunile lor. Ceea ce nu se întâmplă decât foarte rar și pe perioade scurte cu acești dramaturgi, în scriitura cărora transpare autocenzura, paralizantă pentru explorările creatoare.

A doua ar constitui-o evaziuniști, cei care au încercat – pe furiș, dar la vedere – să scape din malaxorul realismului socialist, jucându-se cu *story*-ul sau alegoria, în zone învecinate cu baladescul, absurdul și surrealismul. Mimarea libertății face parte din aceeași paradigmă a „rezistenței prin cultură”, pe care nu o dezvolt aici, ea fiind o dezvinovățire (care învinovățește) arhisimulată public după 90, de către cunoscuți intelectuali de elită.

Dar principala inadecvare (cu câteva excepții) este limba folosită. O limbă a dezbaterilor, în care se țin lecții de morală, în situații exterioare care nu se dezvoltă firesc. De cele mai multe ori, vorbește doar o singură voce, a autorului, intelectual care nu se recuză de la condiția sa și pune în gura personajelor cuvinte care nu le aparțin, în fraze lungi, discursive, explicative, retorice și uneori confuze, alteori pline de locuri comune. De exemplu, în *Piticul din grădina de vară*, situația limită, bine aleasă, nu se tensionează, rămâne declarată și exterioară, iar personajele dezbăt, își povestesc viața, motivându-și acțiunile, care nu se întâmplă în scenă. De-aici senzația de uriașă vorbărie, balast care umple gurile personajelor lui Paul Everac sau D.R. Popescu (ale cărui pagini dramatice sunt încărcate și de povara punctelor de suspensie) sau ale Ecaterinei Oproiu, autoare de mare succes, ale cărei personaje discursive „pleacă” din situație, în plină desfășurare a acțiunii, lăsând actorii să se lupte cu absența lor.

Expresia lingvistică eliptică, sublimată, a cuvântului dramatic, prin definiție performativ, este, la cei mai mulți autori comuniști, înlocuită de poetism, prozastic, pletoric. Situațiile sunt frustrante – în multe texte, drumul personajelor ar duce, în mod firesc, la o altă dezvoltare a scenelor – și-atunci

apare din senin o surpriză neanticipată, care schimbă traseul și motivația personajelor, plasează *deus ex machina* un final moralist, conform tezelor de partid. Sau, în cazul dramaturgiei evazioniste, finalurile devin confuze, castrând ambiguitatea poetică.

Un caz special, fără a fi însă o excepție, este Teodor Mazilu. Considerat un satirist, el este însă, fără nicio îndoială, singurul dramaturg român încadrabil în categoria atât de disputată a „absurzilor” (încadrare pe care, așa cum o fac, la vremea lor, Ionesco și Beckett, o respinge, *mutatis mutandis*, și el, cu indignare). Mazilu face parte din familia spirituală ionesciană, pe filiație caragialescă, prin trăsăturile ușor decelabile ale grotescului: amestecul perfect între comic și tragic, jocul plin de vervă cu limbajul, frizând umorul, la limita cruzimii tragice, dezvoltarea prin exagerare (tot cu cruzime) a situațiilor convenționale, anti-lirismul, anti-eroismul. Ceea ce fisurează piesele sale este însă tocmai ceea ce le prisosește: localizarea, veșmântul realist-socialist în care își îmbracă adesea caracterele, dându-le aparența unor personaje luate din viața de zi cu zi. În *Proștii sub clar de lună*, spre exemplu, este de-a dreptul dureros compromisul pe care-l face dramaturgul între *story*-ul prea adecvat epocii și, sufocată auctorial, tendința personajelor de a merge spre golirea de sens a caracterelor, susținută și de limbaj și de dezvoltarea situațiilor, dar care, în schimb, merg spre un final moralist. Un compromis pe care, însă, Mazilu nu-l face într-o piesă scurtă cum e *Frumos e în septembrie la Veneția*. Din păcate, suntem modelați de lumea în care trăim și nu poți decât să te întrebi dacă Ionesco, rămânând în România, n-ar fi ajuns un fel de Mazilu sau, poate, ca profesor de franceză la Slobozia, ar fi scris și el, în timpul liber, scenete pentru televiziune. Din nou se observă cum deciziile personale construiesc viața artistică, iar această responsabilitate nu este a sistemului, ci a individului, oricât de multe scuze ar avea acesta.

Un alt caz special este Matei Vișniec, descinzând mai degrabă din Gombrowicz decât din Ionesco, autor salvat, în ultima clipă, de deciziile sale și reinventându-se, proteic, și azi. Dar Vișniec e mult prea cunoscut ca să vorbesc aici despre el și, oricum, el nu este un dramaturg comunist. Iar disidența lui

târzie este, pentru noi, un noroc cultural: am avut ce recupera după 89, altfel cine știe cu ce alte minciuni ar fi trebuit să ne confruntăm?

4.

Nu potențialul scenic este problema aici. Orice text poate fi recompus și i se poate conferi un potențial scenic, atâta vreme cât conceptul rămâne în picioare. Problema nu e nici măcar sensul literal al pieselor comuniste, ci, din păcate, e sensul moral, ca să fac o trimitere la Dante, în scrisoarea lui faimoasă către CanGrande della Scala. Dar răspunderea etică a artistului, larg dezbătută mai ales în revistele literare după 90, nu a atins teatrul, văzut și azi ca bastion al salvării prin cultură, un loc comun difuzat spre amăgirea continuă a generațiilor care caută cu disperare modele și le găsesc, fatalmente și falimentar, în alte culturi. Căci istoria se repetă, tragic – știm deja asta, deși sperăm, de fiecare dată, că noi vom fi o excepție de la regulă.

Dacă e să valorificăm trecutul, unele piese s-ar putea rescrie, cu toate replicile vetuste, cu toată „contaminarea ideologică” sau datarea spațio-temporală – până la urmă, rescrierea este un procedeu dramaturgic onorabil, în măsura în care prezentul face față acestei nevoi. Ca dramaturg, aș rescrie unele dintre piesele comuniste, cu alte mijloace, introducând pasaje documentare, care să dea relevanță epocii, căci ea rămâne un izvor de întrebări pentru posteritate. În felul acesta, am recupera, posibil, un material în care dramaturgii epocii comuniste ar putea intra ca personaje în propriile lor texte, adaptate, redimensionate, și care ar deveni, astfel, relevante. Căci conflictele lor interioare, cel mai adesea neasumate exterior, frustrările și existența paradoxală a multora sunt generatoare de dramatism și relevante ca documente ale epocii, mai degrabă decât opera lor.

Critic și istoric de teatru, publicist, membru al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru (AICT) și al UNITER (Uniunea teatrelor din România). Susține cronică teatrală la *Revista 22*, *Teatrul azi*, *Adevărul.ro*. Autoare a numeroase emisiuni și scenarii de radio, dramatizări, traduceri, adaptări difuzate și redifuzate pe posturile naționale. A publicat volume monografice despre actori, regizori și teatre, precum: *Treptele iubirii* (Silvia Popovici), *Viața pe o scândură* (Teatrul Nottara), *Un destin spulberat* (Dan Micu), *O poveste cu Horațiu* (Horațiu Mălăele), *Mihăiță, reconstituirea unei vieți* (George Mihăiță), *Alexandru Darie, Spectacole de poveste* (dialoguri), precum și lucrări de istorie și critică teatrală: *De la cortina de fier la teatrul fără perdea, o istorie subiectivă* (2013), *Clipe de teatru* (cronici și eseuri). Membră în jurii naționale și internaționale și curator al unor festivaluri de teatru. A obținut numeroase premii și distincții, printre care: Premiul pentru critică la Galele UNITER (2006, 2016), premiul Ministerului Culturii (2004), precum și Premiul pentru întreaga activitate al Uniunii de breaslă, în 2019.

1.

Dramaturgia românească a fost în teorie și, de fapt, și în realitate, o categorie compromisă în perioada comunistă. Pentru că cele mai multe piese scrise și jucate atunci erau dominate de comanda politică și de propagandă. Nu prin aceste mijloace s-a dorit/sperat crearea *omului nou*? Iar alte piese mai curajoase, care încercau să spună adevărul, ajungeau pe scenă mutilate. Înainte de 1989, pentru scenă ca și pentru film, se scria sub papucul ideologiei, care dicta nu doar *ce* să se scrie ci și *cum* (numitul „limbaj de lemn”). O procedură bine pusă la punct obliga teatrele să prezinte spre aprobare la partid repertoriul în care, pentru piesa românească, erau obligații procentuale. În acest sens, imaginea rezultată a fost una neconformă cu potențialul creativ al autorilor și cu realitatea din care emana, provocând mai apoi suspiciune.

Pe de altă parte, această strategie genera o adevărată inflație de texte de serviciu, multă maculatură (revista *Teatrul* publica sistematic texte originale), sufocând imaginea de ansamblu a dramaturgiei românești de actualitate și impietând asupra unui eventual interes de reevaluare. Preocuparea pentru piesa românească era marcată cantitativ, heirupist, direct proporțional cu interesul politic și stimulată programatic. Periodic se organizau campanii tematice, concursuri și festivaluri dotate cu premii, care să mențină în atenție

fenomenul și să-l stimuleze chiar și material. În plus, aceste campanii se soldau, pentru autorii-câștigători, cu șansa reprezentării, clauză inclusă în regulament. E de la sine înțeles că, în aceste condiții, foarte mulți autori își încercau norocul scriind pe măsura cerințelor ideologice respective. Aceste concursuri se soldau cu o recoltă bogată, din care uneori nu lipseau autori și texte valoroase. Dar cine se mai uită azi la ele. (Vezi concursul național cu prilejul centenarului Independenței, împrejurare în care s-au ilustrat, de exemplu, convingător autori din elita dramaturgiei momentului ca: Horia Lovinescu, *Patima fără sfârșit*, I.D. Sîrbu, *Iarna lupului cenușiu*, D.R. Popescu, *Două ore de pace*).

Având în vedere toate acestea, e de la sine înțeles că, după 1989, în momentul eliberării de comunism și de dogmele acestuia, această producție a fost rejectată în bloc. Auzim adesea voci care invocă această practică a comenzilor către artiști ca fiind nelipsită din istorie, știut fiind că mari genii ale omenirii au creat sub presiuni venite, fie din partea puterii (statul), a instituțiilor (biserica) sau a persoanelor particulare avute. Sigur că Molière n-a putut să evite pretențiile Regelui Soare și nici Shakespeare nu a fost de la început protejat de Regină, doar că *una e să ți se spună ce să scrii și alta, ce să nu scrii*, cum se întâmplau lucrurile pe vremea experimentului „omului nou”. Comandă, comisionare, există și azi, în societățile liberale, dar nu vizează în niciun caz amestec în modul de gândire și exprimare ale artistului. Și în nici un caz nu practică cenzura.

S-a spus, și în mare măsură pe bună dreptate, că dramaturgia de dinainte de 1989 n-a cunoscut disidența și că n-a existat piesă de sertar (acuză aplicată literaturii în general). Trebuie avut în vedere însă, în cazul textului pentru scenă, faptul că teatrul, fiind o artă a prezentului, acesta e scris, în general, pentru a fi reprezentat aici și acum. În plus, aceste texte erau legate de situații din actualitate aproape la modul jurnalistic. Într-o perioadă, chiar se putea face o legătură directă între articolele din *Scînteia* (epoca Dumitru Popescu-Dumnezeu) și teatrul scris de autorii momentului. (Atunci a înregistrat un răsunător succes Titus Popovici cu piesa *Puterea și adevărul*, o piesă-directivă.) Din această cauză, cele mai multe dintre piesele produse în acest context ne apar azi ca *datate*.

Au existat, după 1989, totuși, și unele fenomene izolate, respectiv spectacole cu texte găsite printre manuscrisele autorilor. De exemplu, în 1998, Ion Cojar a

montat, la Teatrul Național din București, piesa *O batistă în Dunăre* de D.R. Popescu, recomandată ca piesă de sertar. Dacă avem în vedere că, în lunga discuție dintre cele trei „foste” (personajele piesei), autorul face, cu sarcasm, o scanare de mentalități, demascând ipocrizia regimului, putem crede că piesa n-ar fi putut fi acceptată de cenzură, înainte. De sertar ar putea fi considerate și piesele suprarrealiste ale lui Gelu Naum, reprezentate după 89, prin grija unor regizori pasionați. Nu e sigur că I.D. Sîrbu n-a avut și el ceva piese prin sertar de calibrul *Jurnalului* sau al romanului *Adio Europa*, dar acest autor urmărit de nenoroc a continuat să rămână în umbra istoriei.

În fine, uitarea voluntară de care au suferit în mare parte textele românești scrise înainte de 1989 se datorează nu doar acelui sentiment de saturație invocat mai sus, provocat de inflația de maculatură generată de comenzi și planificare, ci și faptului că, în primii ani de libertate, teatrul avea literalmente alte probleme de existență. Sălile erau cam goale, publicul era în stradă, iar vechile spectacole cu șopârle nu mai interesau pe nimeni. În stare de derută, teatrul a crezut că poate să readucă publicul în sălile de spectacol cu noutăți provenite îndeobște din Occidentul interzis până acum, mai ales că a existat o scutire vremelnică a obligațiilor financiare privind drepturile de autor. O șansă au avut și unii dintre scriitorii emigrați, favorit fiind Matei Vișniec cu piese ca: *Mamă, ăștia povestesc în actul doi ce se întâmplă în actul întâi*, *Țara lui Guffi*, *Groapa din tavan*, *Spectatorul condamnat la moarte*. Au mai ținut afișul vremelnic George Astalos și chiar Nicolae Breban, care s-a ilustrat ca dramaturg prin unele montări interesante (*Culoarul cu șoareci*). Regizorii se îndreaptă și spre textele clasice, pe care doresc să le monteze acum *pe bune*, cum îmi mărturisea Alexandru Darie, fără amputări și adaptări de frica cenzurii, mai ales când era vorba de regi și putere.

A nu se uita și faptul că, între timp, scrierea dramatică evoluase în lume spre forme postmoderne, lăsând în urmă, ca învechite, modalitățile teatrului realist în expresiile lui cele mai pedestre, la care erau obligați autorii înainte de 1989, cărora li se refuza exprimarea metaforică, jocul secund, pe motiv că ar putea ascunde ceva reacționar. De aceea, acele scrieri par azi naive și lipsite de profunzime în raport cu realitatea de referință.

Pentru a înțelege mai bine situația dramaturgiei românești de dinainte de 1989 și reticența față de o eventuală reevaluare, e necesar, însă, să judecăm distinct

anumite etape istorice. Astfel, perioada de până la moartea lui Stalin a bolșevismului și dictaturii proletariatului, care a generat proletcultismul, e sufocată de piese de propagandă, în primul rând sovietice. Piese românești acceptate erau și ele pe aceeași linie, lozincarde, găunoase, în linii mari irecuperabile. Autori de conjunctură, care scriu din oportunism dogmatic, ca Mihail Davidoglu, Alex. Voitin, Lucia Demetrius, ca și alții precum Sergiu Fărcășan, Sidonia Drăgușanu, care scriau ușurel, fără idei și probleme despre partea frumoasă a vieții, nu mai pot interesa azi pe nimeni, nici măcar ca document.

Ultimii ani ai regimului Dej, când începe îndepărtarea de URSS și Comintern, înseamnă și începutul unei liberalizări din chingile comenzii de partid. Controlul rămâne, dar în ton cu revizionismul din politică, încap pe scenă și unele nuanțări. Autori ca Aurel Baranga – oportunistul perfect – fac să revină pe scenă satira, care, în ciuda unor obligații de orientare, mai ales în privința finalului (binele învinge întotdeauna!), se referă la realitate și din unghi critic. După o perioadă de aservire propagandistă (anii 1947-1955), Baranga va scrie acum piese ca *Sfântul Mitică Blajinu* și, mai ales, *Opinia publică*, *Interesul general*, care au și azi șanse de succes. (Am verificat acest lucru în urma unei recente reluări, la TVR, a unui spectacol cu *Sfântul Mitică Blajinul*.)

În fine, perioada cea mai dinamică din anii așa numitului dezgheț (1956/58-1971/72), simultană fenomenului de reteatralizare cunoscut de teatrul românesc, aduce la rampă o producție bogată de texte teatrale ale unor autori cu prestigiu, care se angajează pe frontul reconsiderării trecutului (obsedantul deceniu). Autori ca Horia Lovinescu, Teodor Mazilu, Marin Sorescu, Ion Băieșu, Fănuș Neagu, Alexandru Sever, Paul Everac scriu despre aceste realități politico-sociale, uneori din unghi istoric, cu vădit interes pentru revelarea adevărului, disponibil însă în doze homeopate. Dar multe din aceste piese ne apar ca vorbind doar despre acele vremuri și mai puțin despre ziua de azi, cum încearcă greșit unele montări să ni le prezinte prin *updat*-ări forțate.

Perioada revoluției culturale introdusă de PCR și Ceaușescu prin tezele din iulie 1971, marcată de naționalism, a însemnat, pentru dramaturgia românească, obligația de a practica *stilul esopic*, care a făcut ca teatrul să funcționeze prin sisteme aluzive și dincolo de litera textului. Așa încât e greu de analizat scriitura propriu-zisă din această perioadă în afara spectacolelor

care aveau fiecare gradul lui de curaj în a spune, prin insinuări și apropouri, adevărul. De aici, cred, reticența regizorilor față de anumite texte cu un istoric controversat privind reacția la cenzură, precum: *Mormîntul călărețului avar* sau *Balconul* de D.R. Popescu, *Întunericul* sau *Gluga pe ochi* de Iosif Naghiu, comedii satirice ale lui Teodor Mazilu sau ale unor autori proveniți din zona jurnalismului, ca Tudor Popescu (*Concurs de frumusețe, Șarpele monetar*), Adrian Dohotaru (*Insomnie și Anchetă asupra unui tînăr care n-a făcut nimic*), Ecaterina Oproiu (*Interviu*), Nelu Ionescu (*Cum a rămas Catinka fată bătrînă*), Mihai Ispirescu (*Trăsura la scară, Aprilie, dimineața*), Viorel Cacoveanu (*Mă propun director*), Mircea Radu Iacoban (*Hardughia*). Privite în sine, aceste texte nu mai spun azi mare lucru și, în orice caz, nu mai au valoarea de atunci.

Privirea diferențiată a început să se manifeste pe măsură ce istoria comunismului a început și ea să fie mai adânc cercetată așa încât observăm că, mai ales după anul 2000, a apărut un anumit interes, mai degrabă curiozitate, la adresa dramaturgiei românești de dinainte de 1989. (În București, a luat ființă chiar un *Teatru al Dramaturgilor Români*, încă incert ca scop). De multe ori, piesele alese par însă, mai degrabă, să confirme drama compromiterii acestui gen pe parcursul unei istorii în care ideologia a dictat uneori fără drept de apel. Unele dintre acestea rămân valabile ca document de epocă, altele sunt trase de păr în direcția unor interpretări identitare. În orice caz, această atitudine, respectiv interesul și curiozitatea, confruntarea prin cunoaștere, e de preferat negării în bloc a unui capitol din istoria teatrului românesc, peste care nu putem sări chiar dacă îl înghițim cu greu.

2. și 3.

Există, într-adevăr, o zonă a dramaturgiei românești mai puțin sau deloc frecventată în trecut mai degrabă din cauza caracterului elitist. Ea merită cercetată și, de ce nu, reprezentată dacă-și găsește adepții. Dacă e vorba de ideologia de partid, putem cita ca fiind în afara acestor direcții comanditare, unele texte preocupate prioritar de dezbaterea de idei, de teme filozofice sau de reinterpretarea unor mituri, precum și acele satire care, criticând atitudini comportamentale și caracterologice proprii acelei societăți, se ridică, prin talentul autorilor, la generalizări universal valabile.

Din prima categorie putem cita: *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă sau Cain și Abel* de Horia Lovinescu, o piesă care reflectează la destinul planetei și la singurătatea oamenilor, *Și eu am fost în Arcadia*, unde e prezentă confruntarea cu moartea, dar și textele sale istorice *Locțiitorul (despre putere)* sau *Patima fără sfârșit* – o cronică de familie pe fundalul bătăliilor pentru independență în Transilvania – ori parabole precum *Paradisul* de același autor, text abstract, în apărarea umanismului.

Rămâne mereu de interes dramaturgia lui Marin Sorescu din ciclul *Setea muntelui de sare*, dedicat unor aspirații fundamentale ale omului, respectiv cunoașterea, credința și lupta pentru viață, chiar dacă au fost privite de fiecare dată altfel de către regizorii care s-au aplecat asupra lor cu succes. Parabolele *Iona*, *Paracliserul*, *Matca* au înregistrat unele succese (*Iona*, de exemplu, a generat recent spectacole interesante).

Merită atenție, de asemenea, un capitol mai puțin cunoscut din scrierile pentru teatru ale lui Ion Băieșu, respectiv piesele: *În căutarea sensului pierdut*, *Dresoarea de fantome*, *Chițimia*, în care autorul practică un teatru al *absurdului cotidian* mai interesante decât acelea dedicate „mahalalei moderne românești” (apud Mircea Ghițulescu), desuete și, la limită, vulgare. (Confirmă această aserțiune eșecul recent al reprezentației cu *Preșul* de la TNB).

Rămân de interes, în afara timpului, și piesele filozofice ale lui Dumitru Solomon: *Socrate*, *Platon*, *Diogene câinele*, ca și acelea preocupate de teorii ale identității ale aceluiași, precum *Transfer de personalitate* (după o idee de Hašek) sau *Noțiunea de fericire*, ori seria schițelor dramatice de factură absurdă, precum *Nemaivăzuta cămilă*, *Apa*, *Liftul*.

O frumoasă metaforă filozofică despre sensul vieții și sfârșitul omenirii e *Arca bunei speranțe* de I.D. Sîrbu, jucată cândva la Teatrul de Comedie. Ar merita, de asemenea, atenție.

Un autor pe nedrept uitat este Alexandru Sever, care n-a fost prea frecventat nici înainte de 1989. Din opera sa remarcabilă, cităm drama despre relația dintre intelectual și putere numită *Descăpăținarea*, care a fost reprezentată într-un unic spectacol memorabil, dar cu probleme de cenzură, în anii 70-80, la Teatrul Giulești. La fel de interesantă e *Îngerul bătrîn*, comparată de exegeți cu *Așteptându-l pe Godot*.

Personal, aş îndrăzni să recomand, pentru impecabila scriitură şi valoarea de document de epocă, *Citadela sfărâmată* de Horia Lovinescu, precum şi o piesă mai puţin cunoscută a acestuia, *Al patrulea anotimp*, jucată cu succes, puţin înainte de 89 – o încercare de dezbatere despre rolul intelectualului în evenimentele din 44.

Din vasta operă dramatică a lui D.R. Popescu, consider că pot prezenta interes astăzi mai multe titluri, dacă se găsesc regizori care să le rescrie scenic; în mod special, *Aceşti îngeri trişti* şi *Pisica în noaptea anului nou*, reprezentative pentru atenţia pe care o dă autorul dramei oamenilor de pe urma constrângerilor morale proprii societăţilor totalitare. Sunt şi dintre cele mai bine scrise.

Un autor pe nedrept uitat e Romulus Guga. Piese sale nu şi-au aflat împlinirea scenică nici în trecut, trecând drept bizarerii şi fiind foarte greu de decriptat (vezi *Evul mediu întâmplător* sau *Noaptea cabotinilor*). Cred că scriitorul n-a practicat încifrarea voită, dând curs unei reale vocaţii a abstractizării parabolice, care merită evaluată.

Un mare semn de întrebare s-ar putea pune, în schimb, teatrului satiric al lui Teodor Mazilu, cu stilul propriu al celui care s-a preocupat să explice resorturile morale ale *lumii pe dos*, pe care o ilustrează comunismul. Din păcate, comediiile *Proştii sub clar de lună*, *Mobilă şi durere*, *Aceşti nebuni făţarnici*, care, în epoca trecută, sunau vitriolant şi periculos pentru regim, reluate azi, nu şi-au găsit audienţa, poate şi pentru că regizorii au căutat corespondenţe forţate cu prezentul. Observaţia mi-o provoacă mai multe reprezentaţii realizate la teatre importante din Timişoara, Bucureşti, la teatrul TVR...

4.

Potenţialul scenic nu poate fi despărţit de mesajul textului. Sunt destule piese bine scrise, cu vădite valenţe de teatralitate, dar false, aservite din punct de vedere al mesajului. Un exemplu este Al. Mirodan. Excelent dramaturg, dar oportunist în atitudine, aşa încât chiar şi duioasa comedie *Şeful sectorului suflete* pare o piesă mincinoasă. Sau Paul Everac, care reuşea să păcălească de multe ori publicul, scriind convingător din punct de vedere teatral despre subiecte din directivele de partid. El a răspuns eficient mai tuturor temelor legate de obsedantul deceniu 1950-60, care s-a ocupat cu contestarea greşelilor dictaturii proletarietului (Ex. *A cincea lebedă*, *Ordinatorul*, *Un fluture pe lampă*).

În cazul celor citate anterior ca general valabile, e adevărat că *potențialul scenic* nu e la îndemână întotdeauna, fiind necesar un ochi veritabil de regizor pentru a-l descoperi, atunci când mesajul merită. Sunt și unele piese care întrunesc ambele criterii, din capul locului; vezi textele confesive ale lui Horia Lovinescu, unele texte ale lui Dumitru Solomon sau Iosif Naghiu.

O seamă de autori minori, dar cu o anumită abilitate pe linia teatralității, își fac drum spre scenă și azi cu ajutorul unor actori și regizori care-i vând bine. Vezi cazul lui Paul Ioachim jucat cu piesa *Podul sinucigașilor* de Horațiu Mălăele într-un număr record de reprezentații.

Ca o concluzie, se cuvine să spunem că soarta dramaturgiei românești din perioada 1944-89 n-a fost încă tranșată. Rămâne încă în sarcina viitorului. Până atunci, însă, orice generalizare pripită e dăunătoare, ca și poziția de apărare, defetistă, a celor care se consideră veșnic nedreptățiți (vezi poziția membrilor secției de dramaturgie a USR, cu sloganul: „nu suntem jucați!”, pandant al clasicului: „scrieți, băieți, numai scrieți!”).

Mihai PEDESTRU

A obținut diploma de licență în Jurnalism (2006), cu o lucrare despre eficiența pragmatică a discursului de presă scrisă; masterat în Teatru, Film și Multimedia, finalizat cu o disertație pe tema specificităților auto-narațiunii în *New Media*. În 2012, a obținut titlul de doctor în teatru la Universitatea Babeș-Bolyai, cu o teză despre influența digitalizării asupra publicurilor tinere de teatru. Începând cu anul 2009, face parte din echipa programului complex de cercetare și creație „Dramaturgia Cotidianului”, program care a câștigat, în decursul timpului, trei granturi de finanțare din partea Consiliului Național al Cercetării Științifice.

1.

Cred că, la baza succesivelor „goniri” ale dramaturgilor români din teatre, stă un cumul de factori care țin, mai degrabă decât de conținutul stilistic sau ideologic al pieselor în sine, de politicile de canonizare de dinainte de 1989, de relațiile interpersonale, de dinamica de putere din cercurile și instituțiile

culturale ale României comuniste și postcomuniste, poate și de contextul compulsiv xenofil al anilor '90.

Pe de altă parte, teatrul românesc contemporan e un teatru „de regizori”, în care, cu unele excepții nu întotdeauna fericite, repertoriile s-au mulat pe propunerile acestora. Or, biografia artistică a majorității regizorilor prinși în plină afirmare pe cuspidă revoluției din '89 cuprinde, firesc, cel puțin o mostră de kompromat care s-a cerut epurată.

După lustrația inițială, au venit demitizanții ani 2000, iar dragonii rămași încă pe metereze, bătrâni deja, s-au trezit împinși către teatre marginale, provinciale, invizibile. În paralel, au apărut noi generații de regizori care, fie și-au propus să se afirme „luptându-se” cu marea dramaturgie universală – clasică sau contemporană –, fie să-și spună propriile povești.

2.

Ca emanație a contemporaneității sale, nu cred că poate exista o dramaturgie complet dezbrăcată de capotul ideologic. Dacă e să ne referim, însă, strict la ideologia de partid și de stat, oricum ar fi evoluat aceasta, de la proletcultismul sovietic la ceaușismul mangaliot, sunt o mulțime de piese care, sub umbrele diferite, au evitat ca influența să devină contaminare sau, din contră, s-au poziționat polemic și obraznic. Ca inventar sumar, neriguros și eclectic: *Iona* lui Sorescu, *Jocul vieții și al morții...* al lui Horia Lovinescu, *Mobilă și durere* a lui Mazilu, *Geamandura* lui Tudor Mușatescu, *Arca bunei speranțe* a lui I.D. Sîrbu sau *Nu sunt Turnul Eiffel* a Ecaterinei Oproiu.

3.

Niciunul, în mod special. Fiecare e reprezentativ pentru momentul său și reprezintă o fereastră către lumea și teatrul respectivului moment. Mă fascinează, însă, drama proletcultistă, mai ales cea cu mineri. Ca teatru nou al unei mari schimbări politice și sociale, mi se pare deosebit de similară cu tragedia burgheză germană: aceeași structură facilă și schematică, aceeași stilistică artificială, aceeași vervă propagandistică privată de orice urmă de

umor. Doar termenii se schimbă, din „aristocrat rău / burghez bun” în „burghez rău / proletar bun”. Desigur, Lessing încă se mai joacă, în timp ce de Davidoglu a uitat toată lumea cu desăvârșire.

4.

Toate, chiar dacă unele doar ca experiment muzeal sau exercițiu de rememorare. Așa cum o demonstrează montarea lui Theodor Cristian Popescu de la Sibiu, din 2010, cu *Opinia publică* a lui Aurel Baranga. Oricât de tarată ar fi o piesă, oricât de stupidă, de schematică sau de anacronică, dacă e abordată cu ingenuitate, inteligență și profesionalism, poate da naștere unui spectacol admirabil. La urma urmelor, pe asta se și bazează unul dintre pilonii principali ai „magiei” reprezentării teatrale, pe capacitatea de a resemantiza pretexte dramatice prăfuite în texte scenice noi și vii.

Publicurile se schimbă, evoluează, pierd unele competențe de receptare și dezvoltă altele noi. Uneori autorii devin nefrecventabili, alții esteticile devin sufocante. Cred că e treaba regizorilor, dacă sunt dispuși să își asume jocul, să găsească potențial scenic în orice.

Elisabeta POP

Secretar literar la Teatrul de Stat Oradea (n. 04.10.1940, Lipova, jud. Arad). A absolvit Facultatea de Filologie, Universitatea de Vest, Timișoara, secția rusă-română (1957-1962). Membră A.T.M (până în 1990), UNITER (din 1990) și A.I.C.T. (Asociația Internațională a Oamenilor de Teatru) din anul 1996. Membră, din anul 2000, a Fundației Academia Civică – Filiala Oradea. A colaborat la ziarele locale: *Crișana*, *Noua Gazetă de Vest*, *Țara Crișurilor*, *Caiete orădene*, *Jurnal bihorean* și la revistele: *Familia*, *Apostrof*, *Adevărul literar și artistic*, *Scena*, *Teatrul*, *Teatrul azi*. Profesor asociat la Facultatea de Arte (secția Teatru) din cadrul Universității Oradea (2000-2004). A scris: *Teatrul românesc la Oradea. Perspectivă monografică*, Ed. Revista Familia, 2000 (coordonator și autorul unor capitole), *Istории și isterii teatrale*, Ed. Nigredo, Arad, 2003, *Teatrul din interior, teatrul din culise*, Ed. Revista Familia, 2005, *Teatrul – intrigă și iubire. (Timpul ce mi-a rămas)* vol. I-II, 2017. Colaborează la vol. *Das Rumänische theater nach 1989*, coordonat de Alina Mazilu și Irina Wolf, Ed. Frank & Timme, Berlin, 2010. Traduceri din limba rusă – diverse piese din dramaturgia rusă și bulgară, jucate în teatrele: Național Cluj, Teatrul Nottara, Teatrul Regina Maria Oradea, Teatrul Dramatic Constanța,

Teatrul *Maria Filotti* Brăila, Teatrul *I.D.Sârbu* Petroșani, Teatrul de Nord Satu-Mare, etc. Premii: Diploma *Pro Meritis* din partea Direcției pentru Cultură, Culte și Patrimoniu, Oradea (2006) și Premiul pentru întreaga activitate în cadrul Galei UNITER (2006); Premiul *G.M. Samarineanu* din partea revistei *Familia* (2008).

1.

Așa e, aveți perfectă dreptate, stimate Domnule profesor! Chiar mă bucur că v-ați gândit la o carte pe tema aceasta, foarte importantă.

Teatrele nu s-au prea înghesuit să monteze piese românești, după 89. Din păcate, zic, pentru că alte nații își încurajează literatura, cultura națională. Dar, de ce să ne mirăm, de vreme ce românii fac același lucru și când e vorba de ...cultura agricolă, nu vedeți? În loc să-i încurajeze pe fermierii noștri, să-i ajute chiar, cumpărându-le produsele, românii cumpără legumele și fructele din market... Eu zic că e vorba, și într-un caz și în altul, de lipsa unei educații punctuale, sincer patriotice, nu patriotarde. De ce oare, când se face apel la ideea de patriotism, de respect sincer pentru valorile naționale, mulți români zâmbesc, cu un fel de „haida, de...” sau, și mai rău, iau totul în zeflema? Pe de altă parte, poate e și un motiv mai puțin vizibil: ani de zile, în comunism, românii li s-a pretins să ia ce li s-a dat, ce s-a găsit, nu ce ar fi dorit. Asta, dacă ne referim la partea ...alimentară. Dacă ne gândim însă că (tot despre perioada comunistă vorbesc), aproape cincizeci de ani, toate teatrele din România... sovietizată au fost nevoite să pună în scenă, în proporții stabilite de SUS, de la Direcția Teatrelor din Ministerul Culturii (o oficiină comunistă, care urmărea atent îndobândirea pe toate căile a românii cu ideologia comunistă importată din Uniunea Sovietică) un număr de piese atent cenzurate, din Uniune, desigur, din țările „prietene” socialiste și, desigur, piesele aprobate din dramaturgia românească.

Cu piesele clasice a mai fost cum a fost, teatrele, secretarii literari, de ce să nu recunoaștem, au dobândit abilitatea de a alege piese clasice din dramaturgia română și universală capabile să comunice mult mai mult pe lângă...povestea propriu-zisă. Și nu vorbim aici de așa zisele șopârlițe, prezente pe scenă cam în toate spectacolele, ci de mesaje limpezi de opoziție la regimul comunist. Gândiți-vă doar la *Hamlet*-ul semnat de Alexandru Tocilescu, un mare

spectacol cu Ion Caramitru. Sau, să vă dau un exemplu, două, chiar trei, de la Teatrul din Oradea. Cu piesele lui D.R. Popescu, *Acești îngeri triști*, *Balconul* și *Moara de pulbere* (primele două în regia lui Alexandru Colpacci, ultima a lui Ioan Ieremia), noi am reușit să trimitem spre public mesaje deloc confortabile pentru regim...

Apoi, de pildă, găseam texte bune și în literatura dramatică poloneză, și nu tocmai pe linia impusă. Și, de ce nu, în bogata literatură rusă și sovietică?! Ce să mai vorbim de Cehov, Andreev, Gorki, Ostrovski, dar chiar și Arbuzov sau Razumovskaia... Uneori comandam traduceri prin A.T.M (Asociația Oamenilor de Teatru și Muzică, condusă atunci de actrița Dina Cocea), informându-ne, în prealabil, despre piese din dramaturgia țărilor vecine, Cehoslovacia, Bulgaria, Ungaria...

Cu spectacolele cu piesele lui Tudor Popescu, de pildă, *Jolly-Joker* și *Zece hohote de râs*, Teatrul [de Stat Oradea] a intrat chiar în conflict cu cenzorii politici... Toți cei implicați am fost pedepsiți cu muștrări și avertismente. Înainte de anii 70, ne-ar fi și arestat...

Așadar, până la un punct, pot înțelege rezerva secretariatelor literare și, în general, a directorilor de teatru față de piesele românești. Lumea se cam săturase de eroii naționali aureolați, idealizați cu mult peste meritele lor reale, ba chiar încercând să-i semene toți lui Ceaușescu. Asta nu doar în teatru, ci și în filmele lui Sergiu Nicolaescu, pe scenarii și piese scrise de Titus Popovici sau Paul Anghel (v. *Săptămâna patimilor*). Dar, cum celor mai mulți secretari literari activi înainte de 89 le-au luat locul oameni tineri, cum e și firesc, „cadre noi, proaspete”, lucrurile n-ar trebui să mai fie legate de trecut. În nici un fel. Ce ne facem însă, dacă, așa cum observ eu, secretariatele literare au fost înlocuite cu așa numitele Servicii de marketing și P.R., care se preocupă mai mult de promovarea spectacolelor decât de nașterea, de crearea lor. Cu alte cuvinte, acești tineri, buni, serioși, mulți absolvenți de Teatrologie sau chiar de Actorie sau de Regie, nu au ca primă sarcină lectura permanentă de piese, traducerea, scrierea unor versiuni scenice, lucrul pe text, deci dramaturgie etc., de asta ocupându-se aproape exclusiv directorii artistici și regizorii, de obicei colaboratori ai teatrelor. Contribuția lor la elaborarea repertoriului este, cu alte cuvinte, minimă, quasi nulă. Îi vezi organizând conferințe de presă sau stând în fața calculatoarelor, făcând proiecte, redactând caiete program, afișe,

fluturași etc., adică materialele care ajută la promovarea spectacolelor, dar munca propriu-zisă de lectură și lucru pe text a dispărut.

Așa se face că azi nu mai prea poți cere unor servicii de acest gen, dacă ești regizor, de pildă, o listă cu piese pe care, să zicem, ai vrea să vezi dacă ele intră cumva în aria de interes a publicului din respectivul oraș sau există o distribuție potrivită pentru un text sau altul. Asta pentru că ei, dinăuntru, evident că-și cunosc mai bine actorii și știu, cu toate *casting*-urile, cam ce poate juca fiecare. Face excepție regizorul care nu se ia după recomandările directorului, ci „vede” dincolo de aparențe și descoperă o vedetă în... Cenușăreasa instituției.

Să nu credeți că nu știu că sunt și excepții. Sunteți din Cluj și știți, ca mine, nu-i așa, că, în Teatrul lui Tompa, cum se spune, Visky András și Kelemen Kinga chiar „fac” muncă de secretari literari. Și, la fel, Roxana Croitoru și Eugenia Șarvari, la Național, și or mai fi fiind în câte un teatru (eu nu mai sunt la curent) oameni care se ocupă chiar cu ceva pentru care au fost pregătiți... Cred că, la Naționalul din București, Ion Caramitru, știind foarte bine ce e cu acest serviciu artistic, se și bazează pe el; la fel cred că se petrec lucrurile la Naționalul din Craiova, unde poetul Nicolae Coande redactează o revistă teatrală de nivel excepțional. Cu toate acestea, excepțiile nu întăresc nicidecum regula.

Aș mai adăuga ceva, deși se pare că m-am întins prea mult. Cred că Valentin Silvestru, critic discutabil ca orientare ideologică, dar care cunoștea foarte bine teatrul românesc, fiind socotit unul dintre criticii la curent cu tot ce „mișcă” în lumea teatrală, al cărui cuvânt avea greutate și uneori chiar...urmări, spunea mereu, nu fără indignare, că „lumea teatrală citește puțin”. O fi o boală?

2.

Da, cum să nu... N-am citit nici eu chiar tot, deși am făcut mai sus proces celor care citesc prea puțin, dar, oricum, îmi vin în minte piesele lui Matei Vișniec, cele oprite înainte de 89, cu probleme, cum se spunea, apoi oprite fiindcă autorul a plecat din țară. Piesele lui au un merit extraordinar, trimit la realități, nu doar românești, ci universale: temele lui preferate nu sunt critica mărunță, de nișă, ci probleme metafizice, legate de iubire, de moarte, de viață, de identitate, de valori cu adevărat importante.

Rămân, cred, valabile și piesele dramaturgului Mircea Bradu, care n-a făcut elogiul unor personalități cărora regizori obedienți să le poată asocia cu „marii conducători comuniști”, ci a scris, în bună tradiție, despre daci și romani (*Apullum*), despre eroi români transilvăneni din cele mai vechi timpuri până în zilele noastre, de la Menumorut la Horia, de la Vlad Țepeș la Cloșca, Crișan, de la luptătorii din Războiul de Independență la cei legați tragic de Marea Unire. Piesele lui se numesc *Noapte Albă*, *Vlad Țepeș în ianuarie*, *Inima*, *Hotărârea*, *Unul dintre noi să mă vândă*. Dar, în cele două volume reeditate nu de mult, cititorii interesați ar putea găsi și câteva piese neistorice, ca să zic așa (*Întoarcerea tatălui risipitor*, de pildă) sau piese scurte, una de o mare frumusețe: *Iconarii*.

Dar, ca să nu credeți cumva că-i fac reclamă amicului meu Mircea Bradu (și fostul meu director, cu care, de altfel, am colaborat foarte bine), vă mai pot da multe exemple. Piesele lui Dumitru Solomon, de pildă, aproape toate sunt valabile și azi; valabile puțin spus: *Diogene câinele*, *Fata morgana*, *Elogiul nebuniei*, *Oglinda...* Piesele lui Marin Sorescu, toate, fără excepție: *Iona*, *Casa evantai*, *Vărul Shakespeare*, *Există nervi*, *A treia țeapă*, *Matca...* Ce spectacole admirabile s-ar putea face... Și câte s-au și făcut...

Ar mai fi și Teodor Mazilu, mereu actual, cu personajele sale dintr-o lume din care parcă vine direct și Becali și cucoana aceea care se laudă că e cea mai bună ...pentru fotbalul românesc. Îmi scapă numele... Și piesele lui Tudor Popescu (și el un bun prieten) rămân valabile, ca mărturie, unele, a unor vremuri nu prea îndepărtate. *Concurs de frumusețe*, de pildă, sau *Nu ne naștem toți la aceeași vârstă...*

Apoi, ca să vedeți că depinde și din ce unghi citești o piesă, e spectacolul pus de Silviu Purcărete, după 90, piesa lui D.R. Popescu, *Piticul din grădina de vară*, fiind valabilă și bine primită de publicul de azi. Dar ce cusur ar avea o piesă, tot a lui, intitulată *Domnul Montaigne bea ape minerale*, piesă scrisă, cum recunoaște singur, la insistențele unei secretare literare pisăloage, care eram chiar eu. Piesa a intrat în repertoriu, dar a fost scoasă urgent de cenzura comunistă.

Eu m-aș încumeta, dacă aș fi regizor, să pun în scenă chiar și piesa lui Paul Everac: *Cartea lui Ioviță*. Vai, cum ar suna, azi, replicile profesorului dezamăgit de atitudinea mai marilor față de cultură, față de carte, de învățătură...

Dintre dramaturgii tineri, care au scris timid înainte de 89, dar au prins curaj, aș aminti numele unui orădean, intens preocupat de istoria mai veche și mai

recentă, una dintre piese fiind dedicată micuței Eva Heyman, evreica din Oradea care a pierit la Auschwitz.

Ar mai fi și o romantică piesă despre fericire, despre nevoia de dragoste. Ea se numește *Cum s-a făcut de-a rămas Catinca fată bătrână* și aparține regretatului meu prieten, dramaturgul Nelu Ionescu. Și el ți-a fost prieten, veți zice? Ei bine, da, pentru că noi așa lucram, în secretariatul literar: colaboram cu dramaturgii, le mai dădeam sugestii, ne mai și certam, dar sfârșeam prin a deveni prieteni. Dacă cineva e curios să citească mai mult pe tema aceasta, ar fi bine să citească și cărțile lui Bogdan Ulmu și chiar, de ce nu, cartea mea *Istории și isterii teatrale*.

3. și 4.

Mulți, cum vedeți. În primul rând, Matei Vișniec, cu piesele legate de imigranți, cu „Dada” sau cu piesele după... Cehov. Dar și alții... Uite, Radu F. Alexandru, cu piesele sale (*Domnul Sisif* sau *Dinu* sau *Iubiri* sau *Nimic despre Hamlet*), marcate de rafinament, de sensibilitate, de o foarte subtilă cunoaștere a sufletului omenesc. Dar și Ion Băieșu, de ce nu? Are câteva piese de un haz nebun. Și nu numai de haz.. haz... *Dresoarea de fantome* ar ține încă afișul. Dar, cum vedeți, Emilia Popescu a făcut un neașteptat succes cu *Filofteia* ei din comedia *Preșul*, după ce Stela Popescu a trecut de 100 de reprezentații. Există un autor (tot din Oradea, ce să fac?) de valoare certă, publicat parțial la Unitext, dar rămas, după moartea prematură, în afara sferei de interes a breslei teatrale. E vorba de medicul Ștefan Zicher (un om de cultură autentic), cu volumul de teatru *Capcana de șobolani din Hameln*, *Aglaia* sau *Oreste în străinătate* – trei piese-metaforă de o profunzime și de un stil literar strălucit. Din nefericire, nu și-au găsit regizori pe măsură. Puțini ar fi înțeles, înainte de 89, subtilele sale trimiteri la realitatea românească, în piese cu titluri ca cele amintite, dar ținta lui era mult mai sus, spre universalitate, spre zona rarefiată metafizică...

Cum rămân minunate, atractive, pasionante, piesele lui Aureliu Manea. Clujenii, cum știți, au avut parte de un spectacol pus în scenă de Tompa Gábor și publicul a fost încântat.

Și nu voi încheia, până nu voi recomanda cu mare căldură (deși, într-un fel, mi-e rudă prin alianță, dar asta chiar nu contează) piesele lui Radu Stanca. Toate, absolut toate sunt atât de îmbibate de poezie, atât de autentice, de savuroase,

încât merită să facă obiectul unor spectacole pe măsură. Teatrul din Oradea a pus acum vreo 45 de ani *Critis*; admirabila lui piesă a căzut însă spectaculos și trist, din cauza unei montări total neadecvate, cu o scenografie de-a dreptul monstruoasă.

Și ar mai fi... ar mai fi....

Oradea, 13 ian. 2021

Marian POPESCU

Profesor, critic de teatru, traducător din dramaturgia engleză, editor, cercetător, autor a șapte volume despre teatru și artele spectacolului. Membru fondator al UNITER, al cărei prim vicepreședinte executiv a fost (1990-1994), fondator al editurii UNITEXT și al revistei *Semnal teatral*. Susține rubrica „Scenele publicului” la *scena.ro*. Fondatorul și directorul Centrului pentru Integritate Academică (CARFIA/www.carfia.unibuc.ro) al Universității din București. Boardmember al Institutului de Acțiune și Cercetare a Fraudei și Plagiatului Academic (IRAFPA, Geneva, www.irafta.org) și membru susținător al European Network of Academic Integrity, reprezentant al României la Consiliul Europei/ ETINED (2016-2018; 2020). A predat la mai multe universități din București (UNATC, Jurnalism și Științe ale Comunicării), Sibiu (a înființat Departamentul de Artă Teatrală, împreună cu actorii Virgil Flonda și Constantin Chiriac), Cluj (Facultatea de Teatru și Film, unde conduce doctoranzi în domeniul Teatru-Artele spectacolului încă de la înființarea școlii doctorale) și în Franța, la Université d'Artois și Université Rennes 2. Susține cursuri, seminarii despre Etică și Integritate Academică la Universitatea din București (nivel master, în franceză, și nivel școli doctorale) și la ASEBUSS, în engleză. Pe blogul său, marianpopescu.arts.ro, numeroase subiecte din sfera teatrului, educației, culturii, dar și două dintre cărțile sale în acces liber. Este expert invitat la Comisia Europeană/EACEA pentru domeniile Artele spectacolului, Cooperare Culturală și Traduceri literare.

1.

E un fenomen de „ruptură”, istorică, socio-politică, brutal, la fel cum a fost, dar din altă perspectivă și cu alte explicații, „ruptura” din 1945 și urmările ei timp de decenii. „Recuperarea” autorilor interbelici, a unora, a fost subiectul unei intense „negocierei” ale unor editori, scriitori, intelectuali cu instanțele cenzurii.

După 1989, nu a mai fost vorba de nicio recuperare, de nicio „negociere”. Noutatea faptului de a fi ...liber a fost copleșitoare.

Totodată, dramaturgia română a făcut foarte rar o „priză” la scenă: când s-a întâmplat, pe perioade mai mari, a fost, fie efortul unui naționalism pozitiv privind existența limbii române și „performarea” ei pe scene (vezi aici ce descrie Pompiliu Eliade în *Influența franceză asupra spiritului critic...*), fie, după Marea Unire, consecința unui efort politic. Modul în care Titu Maiorescu, Mihail Dragomirescu, Eugen Lovinescu s-au plasat ca esteticieni și istorici literari față de dramaturgia română indică o precaritate, o insatisfacție operată, însă, cu instrumentarul literaturii, mai degrabă, decât cu cel al scenei teatrale. De fapt, cei menționați, cărora li s-au adăugat, după 1989, criticii literari de marcă precum Nicolae Manolescu, Eugen Simion, de pildă, evocă o inapetență pentru înțelegerea limbajului scenic. Culmea e că un extraordinar literat, Caragiale, e cel care văzuse specificitatea teatrului în raport cu literatura dramatică în termeni esențiali: „Teatrul bun nu e acela unde se fac piese bune, ci unde se fac bine piesele”.

În bună măsură, reflecția asupra teatrului și a dramaturgiei parcurge accelerat, de la articolele pașoptiștilor și apoi ale lui Alecsandri, Eminescu, Caragiale, până la cele despre teatru din *Enciclopedia Astra*, un traseu de „modernizare” prin imitare, traducere etc., mai puțin prin creație *originală*. De fapt, însă, era vorba de construcția *pre-modernității*. Numai apariția unor Tudor Vianu, Camil Petrescu, de pildă, și a marilor regizori interbelici (Ion Sava, Haig Acterian, Victor Ion Popa), ne apropie de *modernitatea actului și scrisului teatral*. Am analizat, de altfel, problematica dramaturgiei românești și relația ei cu scena în subcapitolul „Dramaturgia și repertoriul” din cartea mea *Scenele teatrului românesc. 1945-2004*.

După 1989, scena teatrală întoarce spatele autorilor români ce fuseseră publicați și/sau reprezentați până atunci. Cu foarte puține excepții. Au continuat să mai scrie, să publice și, extrem de rar, să fie reprezentați, Iosif Naghiu, Dumitru Solomon, D.R. Popescu, de pildă. Nimeni, însă, nu a făcut, până acum, o recitare a celor mai buni dramaturgi români afirmați din anii '60 până în anii '80. Recitirea, însă, ar trebui acum făcută cu gândirea despre *textul pentru scenă*

nu despre „teatrul ca literatură”, cum „pariasem” și eu, într-o altă carte a mea, scrisă în vederea susținerii dramaturgilor în confruntarea cu cenzura.

2.

Îmi place termenul „avansa”! Explicabil, desigur, căci o astfel de operațiune, pe cât de realizabilă ar fi, în analiza comparată a pieselor cu cea a documentelor de politică sau ideologice ale vremii, pe atât de prudentă ar trebui să fie. De ce? Cum îți dai seama că un text de teatru nu ar fi contaminat ideologic. Dacă, de pildă, texte scrise de Titus Popovici, Paul Everac sau Eugenia Busuiocanu ori cele „istorice” scrise de Paul Anghel, Dan Tărchilă ș.a. răspundeau clar unor edicte de partid, în cazul altora e foarte greu de stabilit asta. Uneori, „răspunsul”, „adeziunea” la comanda ideologicului e subtilă. Nivelul de critică permis autorilor, stabilit de cenzură, putea face ca unele texte scrise de D.R. Popescu, Teodor Mazilu, de pildă, să apară ca necontaminate ideologic. Pe de altă parte, după apariția „tezelor din iulie 1971”, intitulate „Propuneri de măsuri pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxist-leninistă a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii”, dramaturgia și teatrele se văd obligate să facă față celei mai represive impunerii, în ordinea creației și libertății de expresie artistică, din tot spațiul european sovietizat.

Teza 12 a fost resimțită ca un șoc: „12. În orientarea repertoriilor instituțiilor de spectacole, teatru, operă, balet, estradă, se va pune accent pe promovarea creației originale cu caracter militant, revoluționar. Se va da, de asemenea, extensiune lucrărilor valoroase din creația artistică actuală a țărilor socialiste; se va asigura o selecție mai riguroasă a lucrărilor din repertoriul clasic și contemporan internațional. Se va acționa mai perseverent pentru dezvoltarea creației românești de operă, operetă și balet cu teme izvorâte din lupta poporului nostru pentru socialism. Comitetele județene și municipale de partid răspund de orientarea justă a repertoriilor instituțiilor artistice profesionale de spectacole, precum și ale caselor de cultură și căminelor culturale.”

Ce a urmat după a fost un chinuitor proces de „acomodare”: dubla cenzură aplicată textului (ca „literatură” mai întâi, apoi ca versiune scenică) a aplatizat orice încercare disidentă.

Lămuritoare despre o mare parte a perioadei și „răspunsul” față de ideologic sunt studiile, documentele publicate de universitarii clujeni, Liviu Malița și Miruna Runcan. O inițiativă olandeză a făcut ca, în 1994, să fac prima evaluare a scenei românești în relație cu disidența, imperfectă, desigur, dar unde apar elemente importante despre raportul între dramaturgi, cenzură și propagandă.

3.

Nu am mai recitit, după 1990, autorii despre care scrisesem înainte de 1989. Eram implicat în proiecte majore, depășind sfera criticului literar-teatral. Ce pot spune e că, din când în când, mai ales când am realizat *Anuarul teatrului românesc*, în anii '90, constatam „disparația” autorilor români de teatru afirmați înainte de 1989. Am inițiat, în 1990, concursul UNITER „Piesa anului” în ideea susținerii dramaturgiei originale. Am realizat, în 2000, o masivă antologie, în engleză și franceză, în fapt, o selecție a pieselor bune ale primului deceniu de după 1990. Cred că am citit aproape tot ce s-a publicat ca teatru, în România, înainte de 1989 și până în 2000. Cred că o nouă lectură, prin ochii mai degrabă ai regizorului decât ai literatului, s-ar impune azi în cazul lui Teodor Mazilu, Alexandru Sever, Dumitru Solomon, Marin Sorescu, D.R. Popescu, Romulus Guga sau Gellu Naum.

4.

Cred că, în principal, unele piese scrise între 1960 și 1971. Mai ales acelea în care referințele concrete privind epoca nu abundă, nu sunt miza literară a textului. Potențialul scenic al textului e numai o fațetă: cealaltă privește *publicul*. Multe dintre textele bune, scrise, publicate, reprezentate înainte de 1989, permiteau, prin spectacolul bun, realizarea unei „complicități” cu publicul. Azi, aceasta nu mai este un obiectiv. Publicul era – voit, programatic, prin impunerea propagandei și ideologicului – un „bloc”. Azi vorbim, căci există ca atare, de *publicuri*.

S-a schimbat fundamental interesul publicului de participare la actul teatral. Recitirea dramaturgiei de dinainte de 1989 făcută azi de cineva care nu a fost implicat direct în viața teatrală de dinainte de 1989 ar avea avantajul unei examinări „la rece” a raportului între scris și ideologic. Dar din ce perspectivă? Ca să observi potențialul scenic de azi al unor texte de Mazilu, să spunem, precum *Frumos e în septembrie la Veneția*, *O sărbătoare princiară* sau *Acești nebuni fățarnici*, piese pe care le-aș reciti pentru a vedea dacă merită să le propun unui regizor, ar trebui să văd dacă vreunul din publicurile de acum, atât cât le-ar cunoaște cineva, ar înțelege *filosofia morală a textului*. Pe care autorul a catagrafiat-o în volumul de eseuri *Ipocrizia disperării*.

Pare o întreprindere iluzorie. Dar merită încercat. Care ar fi argumentele pentru care creatorii și interpreții de teatru români ar fi interesați de textele bune ale acelor ani? Cred că ateliere experimentale pe tema relecturii și a punerii în formă până la o punere a lor în scenă ar fi o soluție, un test.

Valeriu RÂPEANU

Eseist, critic și istoric literar, editor (n. 28.09.1931, Ploieștiori, Prahova). Absolvent al Facultății de Filologie, Universitatea din București (1954); doctorat în filologie. Redactor la *Gazeta literară* (1954-1959), unde a și debutat, în 1954, și la *Luceafărul* (1959-1962); redactor și redactor-șef adjunct al ziarului *Scînteia* (până în 1969), vicepreședinte al Radioteleviziunii Române (1970-1972), director al Editurii Eminescu (1972-1990), unde a inițiat colecții de prestigiu: „Biblioteca de filosofie a culturii românești”, „Thalia”, „Biblioteca Eminescu”. Lector universitar la Institutul de Arte Plastice „N. Grigorescu” (1966-1969) și la Facultatea de Limba și Literatura Română (1969-1970); din 1991, conferențiar, devenind apoi șef de catedră, la Facultatea de Filosofie-Jurnalistică, Universitatea „Spiru Haret” din București. În paralel, activitate publicistică la *Gazeta literară*, *Luceafărul*, *România literară*, *România liberă*, *Flacăra*, *Curierul național*; a colaborat la multe emisiuni de radio și televiziune. A participat la colocvii și reuniuni științifice din țară și din străinătate și a publicat studii în reviste științifice: *Maske und Kothurn* (Viena), *Rivista di etnografia* (Neapole), *Diogene* (Paris), *Cuadernos hispanoamericanos* (Madrid), *Balkan Studies* (Salonic) ș.a. A publicat numeroase volume de autor, ediții critice și antologii (*Dramaturgia română contemporană*, I-II, 1964; *O antologie a dramaturgiei românești. 1944-1977*, I-II, 1978). Membru al Asociației Internaționale a

Criticilor Literari. Premiul „Ion Creangă” al Academiei Române (1982), Premiul Uniunii Scriitorilor (1982) și Premiul Asociației Oamenilor de Teatru (1987).

Ancheta Dumneavoastră este binevenită. Sperăm că însumarea răspunsurilor primite să reprezinte preludiul mult așteptatei dezbateri dedicate Dramaturgiei românești a secolului XX, lucrare menită să pună în valoare cu obiectivitate și spirit critic procesul dialectic de evoluție și de involuție, de stagnare și de ruptură al teatrului nostru care, în perioada la care ne referim acum, a fost caracteristic întregii culturi românești. Și aceasta începând din 1944, în 1948 trecând în era dictatului fără drept de replică. Se impunea, mai înainte de toate, inspirația tematică din lumea muncitorilor, a țăranilor săraci care trăiau frenetic zilele ce marcau intrarea în gospodăria colectivă și a „intelectualității progresiste”. Bineînțeles, această lume năștea „eroi pozitivi”, modele umane care nu trebuiau să aibă „pete”, adică abateri ideologice, comportamentale, de la ceea ce se numea „morală proletară”.

În anul 1955, în presa literară, s-a desfășurat o discuție subsumată dilemei *cu pete sau fără pete*? Aș vrea să fac o precizare: cenzura numită Direcția Presei era o instituție menită să vegheze la aplicarea fără discuție și fără nicio abatere a principiilor ideologice ale Partidului. Prin acestea, se înțelegea Rezoluțiile Congreselor, Plenarelor Comitetului Central, Cuvântările secretarilor generali etc. Indicațiile primite se executau de către cei care primeau numărul unui ziar, manuscrisul unei cărți sau al unei piese de teatru, scenariul unui film sau orice altă formă de „tipăritură”. Aceștia respingeau pur și simplu ceea ce li se părea că nu „corespunde” sau „contravine” acestor indicații. Inclusiv a celor punctuale (autori arestați, plecați din țară legal sau ilegal etc.).

Pe tărâmul teatrului, cenzura nu își încheia menirea după ce se aproba textul, adică se rezolvau toate obiecțiile, mergând până la replică, ci cunoștea o nouă treaptă numită *vizionare* și numai după aceea piesa putea să fie programată. La *vizionare*, participau, alături de conducerea teatrului, comitetul de lectură etc., și forurile superioare, precum Comitetul de Cultură și Educație Socialistă al județului (orașului), nu o dată reprezentanți ai Comitetului județean (orașenesc) de partid, ai Consiliului Culturii și Educației Socialiste ș.a. Puteau să fie una sau mai multe vizionări, în funcție de obiecțiile de la prima vizionare, și aceasta deoarece „forurile superioare” vroiau să se asigure că „problemele” au fost rezolvate.

Dar soarta spectacolului se juca după premieră, în funcție de denunțurile care ajungeau nu odată la „cel mai înalt nivel”. Nu erau viziionări obișnuite. Și așa da un singur exemplu. Interzicerea piesei *Mai presus de orice* de Horia Lovinescu, reprezentată pe scena Teatrului Național din București, sala Comedia. Nu știu din ce motive nu fusesem la premiera piesei. Am mers la al treilea sau al patrulea spectacol. Una dintre lojile din dreapta a rămas goală, chiar și după ce a bătut al treilea gong. Cu un minut înainte de ridicarea cortinei, au intrat trei spectatori neobișnuiți pentru o sală de spectacol: Nicolae Ceaușescu (nu era încă secretar general al P.C.R.), Emil Bodnăraș și Alexandru Drăghici. Cei din sală erau uimiți de acest desant de la vârful partidului, veniți ca „simplici spectatori”. Bineînțeles, din când în când, spectatorii trăgeau cu ochiul spre loja respectivă. Cei trei priveau cu maximă atenție, pe fețele lor nu se citea nici aprobarea, nici dezaprobarea, nu schimbau nicio impresie. În pauză, am mers în sala de protocol, foarte aproape de loja respectivă, iar întrebările puse lui Zaharia Stancu, director în acea vreme al Teatrului Național din București, au fost anodine și nu lăsau să se înțeleagă niciun fel de apreciere a piesei. La sfârșitul spectacolului, s-au făcut nevăzuți. A doua zi, Zaharia Stancu a primit un telefon prin care i se comunica faptul că, începând din acel moment, spectacolul este interzis, iar orice material de „popularizare” (afiș, program etc.) să fie scos imediat din circulație. Toate s-au executat imediat, cu strictețe. Lucrând la ceea ce avea să fie excelenta monografie *Horia Lovinescu* și, mai târziu, o exemplară teză de doctorat, Natalia Stancu, cu toate laborioasele sale cercetări, n-a mai aflat nicio urmă a spectacolului interzis!

Aceeași vigilență se manifesta și la spectacolele cu piesele istorice, unde actorii dădeau relief unor replici ce stârneau aplauze furtunoase și îndelungate „la scenă deschisă”. Mă aflu odată, înainte de începerea unei ședințe a Consiliului Culturii, în holul Sălii de marmură a Casei Scânteii. Mai mulți scriitori, dintre care rețin pe Ion Brad, Simion Pop, stăteau de vorbă cu domnul Dumitru Popescu, pe atunci vicepreședintele Consiliului [Culturii și Educației Socialiste]. A venit către noi Victor Eftimiu, scriitor cu statut de maestru, „clasic în viață”, cum i se spunea pe atunci. După câteva cuvinte protocolare, unul dintre noi îi adresează întrebarea rituală: „Ce mai scrieți, maestre?” La care Victor Eftimiu îl arată cu degetul pe Dumitru Popescu, spunând: „De ce mă întrebați pe mine? Întrebați-i pe dâșii. În timp ce Zaharia Stancu joacă pe scena Teatrului Național piese americane cu violuri și pederasta, dâșii ne pun să scriem despre cooperative și colhozuri”. Și a adăugat Victor Eftimiu: „În *Despot*

Vodă, se spune: «Să te ferești române de cui străin în casă». Și lumea aplaudă, dragă. Iar în *Vlaicu Vodă*, se spune: «La străini n-a dat românul decât locul de mormânt». Și lumea aplaudă, dragă”. Ar fi continuat, dar soneria ne chema insistent în sala de ședință. Victor Eftimiu avea dreptate. La piesele istorice, publicul aplauda adeseori frenetic replicile cu un impact sufletesc, patriotic, minute în șir. Nu o dată, așa cum am văzut la spectacolul cu *Vlaicu Vodă*, pe scena Teatrului Armatei, și nu numai, sala se ridica în picioare aplaudând, strigând „Bravo”.

Cu toate aceste ingerințe și interziceri, mulți dintre dramaturgii români au reușit să spargă barierele care se așezau fără sfârșit înaintea unor piese și să creeze o dramaturgie care a continuat tradițiile teatrului românesc interbelic, iar alte piese deschizând perspective estetice și sociale noi. Și așa da câteva exemple, răspunzând întrebărilor 2, 3, 4 ale chestionarului dumneavoastră. Bineînțeles – din fericire! –, nerepetând formulele din dramaturgia antebelică, ci aflând alte motive, conflicte, personaje specifice vremurilor noi. Aș vorbi, mai întâi, despre c o m e d i a l i r i c ă , genul cel mai productiv dintre cele două războaie mondiale, ilustrat de Victor Ion Popa, George Mihail-Zamfirescu, Mircea Ștefănescu, Tudor Mușatescu. După 1953, este ilustrat, în primul rând, de Aurel Baranga, prin cele mai izbutite comedii ale sale, care fac joncțiunea cu cealaltă direcție interbelică: s a t i r a p o l i t i c ă , ilustrată de *Titanic Vals*, ... *Escu* de Tudor Mușatescu ori de *Ultima oră* de Mihail Sebastian. Meritul lui Aurel Baranga rezidă în faptul că inteligența sa artistică a acționat și a înțeles că orice piesă care ar fi avut ca personaje „lumea de sus”: miniștri, deputați, cei cu funcții în conducerea de partid și de stat, în Comitetul Central, Marea Adunare Națională, nici n-ar fi fost luată în discuție, ci respinsă fără drept de apel, de la prima lectură. Așa că, a realizat o mutație de o abilitate denotând un dar de observator social, o știință a tehnicii teatrale, care i-a permis să transfere toate „metehnele” celor de sus către o categorie mijlocie de birocrați, de funcționari, prin care el exprima toate viciile sistemului. Acest „cod” era repede dezlegat de public, răsplătit cu aplauze, și ducea la realizare a sute de spectacole. Piesele lui reprezentau posibilitatea unei defulări colective. Așa se explică și reacția contrară a celor ce se simțeau vizați. Îmi amintesc de o întâlnire pe care am avut-o, la Școala Superioară de Partid „Ștefan Gheorghiu”, cu una din seriile de activiști care făceau aici un stagiul de reciclare. Eram trei vorbitori: Mircea Iorgulescu, Gabriel Dimisianu și subsemnatul. Mie îmi revenea teatrul, confrăților numiți mai sus poezia și proza.

Secțiunea *teatru* a fost blocată de la bun început de intervențiile furioase din sală ale unor activiști indignați de faptul că nu se interzic piesele lui Aurel Baranga, ale căror replici sunt folosite de mulți pentru a-și bate joc de activiștii cu munci de răspundere și a face ca indicațiile conducerii de partid să cadă în derizoriu. Toți trei am căutat să explicăm că nu se mai pot interzice opere de artă. Am adus în discuție relația literatură și actualitate. Partea opusă era vehementă și întâlnirea a fost considerată ratată. Mai mult, dacă una dintre comediiile lui Aurel Baranga se transmitea la Televiziune, se difuza o prezentare în care se insista asupra faptului că piesa a fost scrisă înainte de 1965.

De la un moment dat, s-a afirmat și o nouă școală de comedie, care nu avea înaintași în trecutul teatrului românesc, reprezentată de Teodor Mazilu, Ion Băieșu, Marin Sorescu. Fără îndoială, structura intelectuală și artistică a celor trei a avut rolul hotărâtor în elaborarea acestor piese, dar nu trebuie exclus și faptul că această nouă direcție a dramaturgiei noastre, ca și cea despre care vom vorbi imediat, s-a născut din laborioasele căutări ale dramaturgilor români de a dejuca interdicțiile cenzurii. Am auzit că unele dintre piesele acestor scriitori au fost reprezentate, în ultimii ani, pe scenele unor teatre, ceea ce este îmbucurător. Sperăm ca procesul să continue și să aibă audiența meritată.

Soră geamănă cu această direcție – care s-a manifestat deopotrivă și în proză – este cea numită, în epocă, „parabolică”, de la teatrul parabolă, care muta acțiunea de pe tărâmul realist al dramaturgiei românești interbelice pe cel al unor lumi imaginare. Datorită unei măiestrite urzeli artistice, spectatorul recunoștea însă „adresa”. Dintr-o perspectivă de istorie literară, nu putem să omitem influența literaturii sud-americane. Tradusă în tiraje mari de Editura pentru Literatură Universală, apoi de Editura Univers, această literatură a avut o înrâurire certă asupra dramaturgilor și a prozatorilor noștri. Destul să-i numim, la capitolul teatru, pe Dumitru Radu Popescu, Horia Lovinescu, Romulus Guga, reprezentanții exponențiali ai uneia dintre cele mai fructuoase direcții artistice din această perioadă.

Poate să pară ciudat că am lăsat spre sfârșit ceea ce se numea atunci „teatrul de actualitate”, inspirat – așa cum am spus – din realitățile societății socialiste, dramaturgie menită să contribuie la „formarea omului nou”. Dramaturgia anilor 1948-1952 s-a șters din memoria individuală și colectivă imediat după seara premierei și o încercare de readucere a ei pe scenă, în anii 1957-1958, a fost un eșec. Nu se poate revendica din nicio direcție, din nicio piesă interbelică.

Pe acest tărâm s-a manifestat *ruptura* de care am vorbit la începutul acestor rânduri. Mai bine zis, ce s-a întâmplat, după 1948, pe acest tărâm, a reconstituit reversul a ceea ce a marcat, în martie 1916, *Patima Roșie* a lui Mihail Sorbul și a fost continuată strălucit de Camil Petrescu, prin *Suflete tari* și *Jocul ielelor*, de Victor Ion Popa, prin *Ciuta*, și s-a încheiat strălucit cu piesa postumă a lui Mihail Sebastian: *Ultima oră*. Adică, teatrul românesc modern, care aduce în dezbatere conflictele morale, sociale și politice. Piese care au abordat lucid și curajos asemenea teme au întâmpinat, în perioada comunistă, cea mai mare rezistență doctrinară, iar opoziția oficială a fost atât de îndârjită, încât și cele mai generoase intenții erau pur și simplu descurajate. Știu că ceea ce voi spune are să stârnească neliniști, dar dramaturgul care și-a asumat misiunea de a crea dramaturgia specifică acestei epoci a fost Paul Everac. A pătruns cu greutate pe scenele teatrelor noastre, chiar și cu piesele care se încadrau în tematica recomandată, cum a fost, de exemplu *Ferestre deschise*, publicată, mai întâi, în *Viața Românească*, ceea ce i-a ușurat drumul spre scenă. N-am să-mi retrag niciodată faptul că am scris atunci când a fost jucată o cronică intitulată „Un nou dramaturg”. Pentru că a fost un dramaturg și cele mai bune piese ale sale conturează imaginea unui drum literar care a marcat, repet prin ce a fost mai valoros, un drum ascendent al dramaturgiei românești din această epocă. A fost un an incomod chiar și pentru prietenii săi, iar opțiunea sa politică, după 22 decembrie 1989, a făcut din el un paria literar. Când vom judeca literatura doar ca literatură și nu ne vom gândi pe ce baricadă politică s-a situat autorul, atunci câteva dintre piesele sale își vor ocupa locul meritat în repertoriul teatrului românesc.

Nu vreau să abuzez de invitația dumneavoastră și nici să răpesc altcuiva spațiul. N-am putea însă să uităm metamorfozele teatrului istoric datorate pieselor lui Paul Anghel și Ilie Păunescu, care au inaugurat, la noi, un capitol nou, acela al *demitizării*. Aici aș vrea să relatez un episod, aș spune grăitor, pe plan moral. Când, în anul 1972, am preluat conducerea editurii Eminescu, am inițiat mai multe colecții, printre care și trei de teatru: *Rampa*, cu volume conținând una sau două piese de teatru (una dintre ele trebuia să fie reprezentată), *Masca*, o colecție de critică dramatică, și, puțin mai târziu, *Teatrul Comentat*, volume selective de autori contemporani, și *Thalia*, reconsiderări de texte teatrale (Ollănescu-Ascanio, Ion Sava, Alice Voinescu, Camil Petrescu). Plănuisem o lansare „în stil american”, așa cum s-a spus, la acea dată. Și am reușit. Într-o luni dimineață, cei ce utilizau mijloacele de transport în comun

din București au avut, în dreptul fiecărei uși de urcare, trei afișe vizibil expuse, prin care Editura Eminescu anunța noile colecții Biblioteca Eminescu, Sinteze și Rampa. Afișul cuprindea numele autorului și al lucrării. Colecția Rampa avea înscris, printre cele trei apariții, numele lui Ilie Păunescu. Îl invitase la Editură, am stabilit împreună sumarul, am stat mult de vorbă de fiecare dată, era un om inteligent, cult și politicos. Cunoșteam destinul său nefericit, fusese redactor la ziarul *Dreptatea* (direcția N. Carandino, între anii 1944 și 1947, plătind cu ani grei de închisoare acest episod). Când totul era gata și ne pregăteam să predăm afișele I.A.T.B.-ului – cred că așa i se spunea atunci –, într-o dimineață, mi s-a adus la cunoștință că seara trecută Ilie Păunescu vorbise la Europa liberă și că „alesese libertatea”. Bunele noastre intenții s-au transformat în contrarul lor, în ochii autorităților. Afișele au fost „date la topit”, iar în locul lui Ilie Păunescu am publicat un alt autor. Anii au trecut. După 22 Decembrie 1989, a revenit în țară. Cred că un scurt timp a fost și redactor șef sau director al ziarului *Dreptatea*. Cert este faptul că, în 1992, a condus campania electorală a Partidului Național Țărănesc. Partidul n-a câștigat alegerile și s-a spus că insuccesul se datora greșelilor comise în timpul campaniei electorale. În timpul cât a fost șeful campaniei, având un rol care, în caz de victorie, i-ar fi deschis un drum spre funcții publice înalte, două-trei teatre din București anunțau, printre opțiunile lor repertoriale, piese de Ilie Păunescu. A doua zi după alegerile pierdute, numele său a dispărut. În două regimuri diametral opuse, dramaturgul Ilie Păunescu a fost lovit din motive... politice.

Nu am vrut să fac din acest răspuns un inventar, ci să aduc în dezbatere câteva direcții a ceea ce cred că putea să reprezinte o cale de îmbogățire a repertoriului cu piese contemporane, astăzi, pe nedrept, uitate. Dar o inițiativă frumoasă, cum este cea a dumneavoastră, nu se poate materializa, dacă forurile culturale nu vor trece de la o politică de pansare a rănilor, la o politică teatrală, înțelegând o viziune pe termen lung, care să ofere spectatorilor operele reprezentative ale dramaturgiei românești, posibilitatea reîntâlnirii publicului cu ceea ce s-a creat atunci.

Ar merita o dezbatere legată de teatrul românesc de până în 1944 și să ne întrebăm care este locul, în repertoriul teatrelor noastre, al lui Lucian Blaga, Camil Petrescu, Mihail Sorbul? Ca să dăm doar câteva exemple.

Inițiativa dumneavoastră este lăudabilă și dătătoare de speranțe.

Scriitor și critic de teatru (n. 29.10.1954). Profesor la Facultatea de Teatru și Film a Universității Babeș Bolyai, membru al Uniunii Scriitorilor din România și secretar general al Secțiunii române a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru. A publicat în volum, ca autor unic (selectiv): *Introducere în Etica și legislația presei* (Grupul editorial All, 1997), *A patra putere. Legislație și etică pentru jurnaliști* (Editura Dacia, Cluj, 2001), *Modelul Teatral Românesc* (Unitext, 2001, Premiul pentru cea mai buna carte de teatru al AICT, 2001), *Teatralizarea și Reteatralizarea în România. 1920-1960* (Eikon, Cluj, 2003), *Pentru o semiotică a spectacolului teatral* (Editura Dacia, Cluj, 2005), *Fotoliul scepticului spectator* (Unitext, 2007), *Habarnam în orașul teatrului. Universul spectacolelor lui Alexandru Dabija* (Limes, 2010), *Actori care ard fără rest* (Cheiron/Fundația Camil Petrescu, 2011), *Signore misterioso. O anatomie a spectatorului* (Unitext, 2011), *Critica de teatru: Încotro?* (Presa Universitară Clujeană, 2015), *Odeon 70. O aventură istoric-omagială* (Oscar Print, 2016), *Club 70.Retro* (roman, Cartea Românească, 2017), *Teatru în diorame. Discursul criticii teatrale în comunism. Fluctuantul dezghet 1956-1964* (Tracus Arte, 2019), *Teatru În Diorame. Discursul Criticii Teatrale În Comunism. Amăgitoarea Primăvară 1965-1977* (Tracus Arte, 2020), *Teatru în diorame. Discursul criticii teatrale în comunism. Viscolul 1978-1989* (Tracus Arte, 2021), premiul UNITER pentru critică teatrală, Premiul „Sofia Nădejde” și Premiul PEN România (2021).

1.

Am scris despre asta în deceniile trecute de mai multe ori, mai precis încă de la finalul anilor 1990. Ulterior, a mai fost un fel de dezbatere, cred că găzduită de *Observator cultural*. Nu cred că mi-am schimbat radical părerile, cel mult le-aș mai putea nuanța. Pe scurt. În primul deceniu post-comunist, două au fost motivele de bază care au condus către ignorarea încruntată a dramaturgiei de până la 1989. Cel dintâi a fost un soi de consens tacit între publicuri, artiști și instituțiile producătoare cu privire la faptul că majoritatea copleșitoare a dramaturgiei produse între 1945 și 1989 e maculată ideologic și, deci, trădându-și voluntar-involuntar rădăcinile propagandistice, e inutilizabilă. Al doilea motiv (despre care am scris, de această dată mult, fiindcă nu acoperea doar chestiunea dramaturgiei românești „datate”) e faptul că deceniul acela a favorizat „datul în copt” al *modelului teatral românesc*, coagulat după 1965 și consolidat – printr-o simbioză între „marile spectacole” și critica cu retorică protectivă a ultimului deceniu socialist. În fond, e vorba despre versiunea teatrală a fenomenului numit mai recent de profesorul Mircea Martin „estetism socialist”. În teatru, adică, dincolo de producțiile dramaturgice și spectaculare

de comandă imediată, „marele spectacol” trebuia să fie universalist, regizorocentrist și, pe cât e posibil, bazat pe clasici ai literaturii universale. Ca să fac apel la o anecdotă, care nu e anecdotă, ci un incident real: Ion Caramitru, întrebat de presa britanică, în timpul turneului din 1991 cu *Hamlet* (r. Alexandru Tocilescu, Teatrul „Bulandra”) de ce nu s-a venit în marele turneu cu o piesă românească, a răspuns nonșalant: „Pentru noi, Shakespeare e un autor român!”

Nu e nimic neapărat condamnat în acest consens cu privire la „estetismul” producțiilor teatrale, devenit canonic spre finalul ceașismului; fenomenul e unul tipic de „supraviețuire rezistentă”, cu specificul său estetic: semnificația parabolică, hermeneutica plurietajată a viziunii regizorale, centrarea pe imaginea-metaforă (și, prin asta, supralicitarea scenografiei, dar și a costurilor de producție etc.). Nesănătos e că sistemul teatral românesc, profitând și de succesele de stimă ale turneelor cu mari spectacole, din anii 1990, a continuat în coadă de cometă să privilegieze această supremație și mult dincolo de primul deceniu din post-comunism. Și asta în defavoarea dramaturgiei autohtone, fie ea mai veche sau mai nouă. În acest proces, dramaturgia din perioada comunistă era cea mai ușor de sacrificat.

Se adaugă, cu necesitate, dacă e să privim obiectiv cei treizeci de ani trecuți, și absența vinovată a unor studii critice în acest câmp – excepție ar putea fi *Panorama* lui Mircea Ghițulescu; dar și ea, fiind scrisă într-un soi de pod, începută în comunism și finalizată după căderea acestuia, a fost privită din start cu suspiciune, când nu de-a dreptul ignorată. Așa cum știm, la noi, criticii literari nu știu sau nu vor, în mod deja tradițional, să se ocupe de literatură, iar cei teatrali se concentrează, cel mai adesea, pe spectacol (e și o autocritică aici, dacă vreți).

2.

Ele există, desigur, chiar dacă nu grămezi, iar domeniul ca atare ar trebui restudiat cu atenție și cu o perspectivă critică coerentă, chiar și atunci când au rădăcini ideologice sau fac anume concesii. Asta nu înseamnă, nici pe departe, că orice text dramatic care „nu e contaminat” e bun ca text, nici că orice text care are o dimensiune propagandistică vizibilă, mai mult sau mai puțin asumată, e pur și simplu lipsit de valoare. Aici lucrurile ar trebui recitite și reconsiderate, cred eu, într-o triangulație ce unește creatorul, contextul istoric

precis al creației și *opera* însăși (cu propria ei constelație tematică și structural-estetică). Ca să dau măcar câteva exemple: un text de „romance istorizant”, în coada de cometă a unui Anouilh, cum e *Croitorii cei mari din Valahia* de Alexandru Popescu, acum complet uitat, ar putea să se joace liniștit și azi, doar fiindcă e bine scris și agreabil pentru spectator (deci vandabil, deci potențial comercial). Ba chiar mai rău: *Procesul Horia* de Alexandru Voitin a umplut sălile ani și ani pe tot felul de scene ale țării, în pofida faptului că substratul său ideologic, nemijlocit legat de „epopeea națională” ceaușistă, era foarte vizibil. Piesa e însă, meșteșugărește vorbind, bine scrisă, de aici și succesul ei: la rigoare, montată azi, probabil că haloul propagandistic ar deveni aproape invizibil – exceptând, desigur, excepționalismul (rrr)românesc. Analizată critic însă, cu tot cu context (post Congresul IX al PCR, scrisă de fostul procuror general al RPR din anii 50!) ar căpăta, în 2021, cu totul alte dimensiuni decât cele de la momentul micii sale celebrități.

Altminteri, sigur că orice listă de piese care „ar trece granița” dintre cele două epoci nu poate fi decât una subiectivă, cum voi detalia mai jos.

3.

Aș insista mai întâi pe ideea deja sugerată, aceea că întregul patrimoniu de literatură dramatică ar trebui studiat, filtrat (dând de-o parte maculatura strict „funcțională” ideologic), și reinterpretat critic. Înainte de preferințe, în acest foarte vast peisaj (sunt, de exemplu, stagiuni în care numărul de premiere absolute depășea treizeci de piese), ar trebui făcută o anume ordine: el ar trebui periodizat tematic și stilistic, ar trebui restructurat în funcție de tipurile de estetici dominante într-o epocă sau alta, ar trebui urmărit procesul prin care directivele ceaușiste erau utilizate ca vehicul de către unii autori – iar aici există și o dimensiune de feudalism economic tipică pentru țările foste comuniste. Și așa mai departe. Abia apoi, cu cărțile pe masă, am putea încerca o schiță de ierarhizare valorică.

Ce mie mi-e limpede acum e că foarte mulți dintre autorii cei mai prolifici ar cădea vast și cu zgomot la examenul supraviețuirii (de exemplu, nu cred că, din dramaturgia enormă și atât de stufoasă a lui D.R. Popescu, s-ar mai putea recupera mare lucru, din Baranga ar rămâne cel mult *Mielul turbat*, iar din Everac... mai bine nu mă pronunț). Cu titlu strict personal, eu cred că mai toate

piesele lui Sorescu stau perfect în picioare și azi, la fel cele scurte și mai toate cele „lungi”, ale lui Mazilu (care, cred eu, merită urgent recuperat prin recitare în adâncime). Tot astfel, cred că, din ampla dramaturgie a lui Dumitru Solomon, pot fi lejer aduse în contemporaneitate mai ales piesele scurte, dar marile opere filozofice nu mai au, scenic vorbind, nicio șansă – în schimb, ar merita un studiu literar-comparatistic serios. Cred că și dintre piesele lui Ion Băieșu se pot cerne cele câteva de valoare autentică, inclusiv comedii satirice (dar știu, totodată, că mediul teatral, așa cum arată el azi, e, mai degrabă, lipsit de umor, greu permeabil pentru comedie, inclusiv pentru cea satirică). În schimb, dramaturgia din trena teatrului absurdului nu cred că rezistă la proba timpului (Naghiu, Omescu, Leonida Teodorescu, Radu Dumitru ș.a.) În materie de mult lăudatul, în epocă, „teatru de idei”, o parte (restrânsă) a operei lui I.D. Sîrbu trece liniștită podul peste timp; tot aici, cred că un autor ca Romulus Guga are foarte puține șanse, în schimb, un dramaturg jurnalist ca Adrian Dohotaru ar putea fi reconsiderat, fiindcă piesele sale politice, așa puține cum sunt, utilizează structuri de o anume directete, perfect prizabile și azi, și atacă problematici care transcend imediatul ideologic din anii în care-au fost scrise. Dar, subliniez, răspunsul meu tinde să fie mai degrabă unul de gust decât unul de recitare sistematică.

4.

Ca să nu mă repet, aș încerca, de exemplu, cu *Matca* (*Iona* s-a tot montat în ultimele decenii și, din nefericire pentru piesă, a ajuns și subiect de bacalaureat), *Paracliserul*, *Răceala*, *Pluta Meduzei*, chiar cu *A treia țeapă*; din Mazilu se pot revalorifica în special piesele scurte, dar și *Acești nebuni fâțarnici*, *Proștii sub clar de lună*, ori chiar strania *Sărbătoare princiară*; din I.D. Sîrbu: *Arca bunei speranțe* și *Nepoții lui Plautus*; *Anchetă asupra unui tânăr care n-a făcut nimic* și *Insomnie* de Adrian Dohotaru, cum spuneam. Ar mai merita încercate și unele dintre piesele scurte ale lui Dumitru Solomon, dar și *Funcționarul invizibil*, ori, mai ales, splendida adaptare după Hašek *Transfer de personalitate*. Dar, desigur, scotocind cu grijă și atenție, ar putea să se mai adauge aici destule alte texte viabile.

Profesor, cercetător și critic de teatru. Are un doctorat în studii teatrale și unul în literatură comparată. Predă la universități din România, Noua Zeelandă, Hong Kong, China, Japonia și Portugalia și a fost de două ori Visiting Fellow la University of London. A susținut conferințe și *master-class-uri* la alte universități din Europa, Asia, Africa, Orientul Mijlociu, precum și la Institutul Grotowski. Moderator al Conferințelor „Beckett at the Festival”, din cadrul Programului Oficial al Festivalului Internațional de la Edinburgh; a moderat și a susținut conferințe la Olimpiada Teatrelor de la Wrocław – Capitală culturală europeană 2016 și de la Toga, Japonia (2019). Din 2004, este moderatorul Conferințelor Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu. Este consultant al mai multor festivaluri din lume, Secretar General Adjunct al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru (AICT) și Președinte al Secției Române AICT – Teatrologie. Articole și studii în numeroase publicații naționale și internaționale. Este autorul volumelor: *În căutarea spațiului pierdut* (Nemira, 2008) / *In Search of Lost Space* (UNATC Press, 2010), *Beckett. Pur și simplu* (Paideia, 2009), *Fedra, de la Euripide la Racine, de la Seneca la Sarah Kane* (Paralela 45, 2010), *Ionescu/Ionesco: un veac de ambiguitate* (Paideia, 2011), *Posteritatea absurdului* (Paideia, 2012), *Teatrul e vis* (Paideia, 2013), *Hamlet și nebunia lumii* (Paideia, 2014) / *Hamlet and the Madness of the World* (Editura ICR, 2016), *Lecția, o meditație cu șapte teme* (Nemira, 2015), *Teatrul la persoana I* (Nemira, 2016), *Clipa ca imagine: teatru și fotografie* (Nemira (2017), *Efectul Tartuffe: fascinația teatrală a imposturii* (Paideia, 2018). Premiul Criticii pentru carte de teatru (2010) și Premiul UNITER pentru Critică de Teatru (2013). Ordinul Meritul Cultural în grad de Cavaler (2020).

1.

Există mai multe explicații posibile. În funcție de contextul fiecărei stagiuni, al fiecărui teatru, dar și în funcție de o anumite nevoie a acestei arte de a fi mereu în schimbare, fără să privească înapoi de bunăvoie. Generalizând, acceptând riscul generalizării, s-ar spune că teatrul românesc după 1989 a oscilat între marii clasicii deveniți contemporani și opțiunile unei dramaturgii... contemporane destul de difuze – este valabil și în ce privește textele românești, și cele străine. Așa că piesele din perioada comunistă au fost (spre deosebire de romanele și poezii de atunci, unele aproape fetișizate), fie uitate, fie detestate. Reacțiile de respingere față de anumite opere dramatice autohtone de referință ale anilor '70-'80 au căpătat, la un moment, accente paroxistice, cu totul bizare, însă explicabile într-o conjunctură istorică nouă, marcată de tendința sincronizării cu scena europeană. Dramaturgia românească din perioada comunistă a devenit brusc imaginea unei lumi teatrale izolate, prizonieră într-o mentalitate anacronică. Excesele sunt, însă,

fatidice în cultură. Din acele decenii dominate de frică și cenzură, ne rămân câteva texte cu adevărat remarcabile și multe altele cel puțin acceptabile. Așadar, istoria teatrului românesc nu le poate ignora.

2.

Sunt multe, însă „necontaminarea” nu este garanția valorii. După cum, paradoxal, nici reciproca nu este valabilă. Teatrul de atunci a fost oglinda unei lumi strâmbe, așa că tentația judecății drepte merită să fie tratată cu un fel de relativism al perspectivei. Detașarea este esențială. Cu excepții nedemne de trecut în revistă, nu se poate vorbi neapărat despre o dramaturgie îmbibată ideologic. Mai degrabă, despre mici și mari compromisuri. Și cine poate, din lumea noastră cu atâtea jumătăți de măsură, să se pronunțe cu fermitate asupra compromisurilor făcute cândva de regizori și dramaturgi, care au îndurat, unii, opresiunea supravegherii politice și a cenzurii? Mai mult, cine poate nega, astăzi, că piesele lui Sorescu sau Dumitru Solomon s-au salvat de la orice compromis?

3.

Personal, cred că Sorescu rămâne marea figură a acelei dramaturgii. Textele lui sunt parabole despre condiția umană. Opera lui se profilează ca un conglomerat de teme filosofice profunde, desprinse din existențialismul european, dar rostite cu un timbru românesc unic, doar al lui. Sorescu nu a fost epigonul neaoș al unor generații ilustre de dramaturgi occidentali. Nici imitatorul dramatic al propriei poezii. A fost autorul unei drame poetice de profunzime uimitoare, ca un foraj adânc în spiritul etern al poporului său, fără obsesia „actualității” și dincolo de preocupări „contemporane”.

4.

A citi astăzi *Iona* sau *Matca* înseamnă a descoperi un univers, a pătrunde într-o lume de simboluri pe cât de ample, pe atât de delicate – e meritul unic al lui Sorescu, de a naște imagini de proporții cosmice din fragilitatea unor fărâme

de umanitate. Valoarea pur teatrală a textelor lui răsare din asemenea paradoxuri, dintr-o tensiune permanentă a monologului interior devenit dialog cu propriul eu și cu absolutul. Sorescu a știut să fie dramaturg cu grație lirică, iar textele lui se ascultă în gând și dacă sunt citite în taină, și dacă sunt rostite pe o scenă. A creat un teatru imaginar, așa cum puțini au visat. Și rămâne singurul dramaturg al acelei perioade care s-a încăpățânat să compună metafore mărețe, nu doar speculații personale sau detalii de experiență cotidiană.

Eugenia SARVARI

Teatrolog. Licențiată în Artă teatrală, specializarea Teatrologie, la Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj (1999); doctorat în teatru. Publică cronici dramatice și volumele: *Anton Tauf – între vocație și damnare* (carte-interviu, București, Fundația culturală „Camil Petrescu”, 2017); *Spre un teatru al formelor spirituale. Interferențe între concepția despre teatru a lui Rudolf Steiner și regizori ai secolului XX* (Editura Tracus Arte, 2015); *Andrei Șerban. Mereu spre un nou început. Atelier teatral ținut la Teatrul Național din Cluj* (carte gândită și alcătuită de Eugenia Sarvari, Editura Tracus Arte, 2013). Contribuții la volumele colective: *Și noi am fost la Blaj...* (coordonat de Gelu Hossu, Tîrgu Lăpuș, Galaxia Gutenberg, 2020); *Academia Itinerantă Andrei Șerban & quot*; *Cartea atelierelor* (București, Editura Nemira, 2013); *Vlad Mugur, spectacolul morții* (dosar gândit și alcătuit de Marta Petreu și Ion Vartic, Cluj, Biblioteca Apostrof, 9/2001).

Teatrul ca „oglinadă a timpului său” este un concept ce a traversat epoci de cultură ale umanității. Atunci, însă, când dramaturgii se ancorează excesiv în istoria recentă a timpului lor, când se inspiră din ipostaze ale lumii contemporane, temele se împotmolesc într-o datare care nu mai interesează oamenii de teatru ai viitorului. Stau mărturie piesele scrise la comandă, în care „omul nou” al epocii socialiste ocupă spații ample, inoculând ideea de făcător de noi lumi, a căror „cârmă se află în propriile mâini”. În dramaturgia de conjunctură, „destinul universal al omului”, după expresia lui Berdiaev, este lăsat la o parte, fiind o temă prea amplă pentru a intra în vizorul celui preocupat să slujească (doar) interesele de partid.

Atâta vreme cât sursa de inspirație nu se află într-un *dincolo*, depășind imediatul, dar fiind, în același timp, profund contemporan, nu prea sunt șanse ca subiectul să (mai) intereseze. La acest lucru se referea autorul *Săptămîinii patimilor*, Paul Anghel, când, într-un interviu, spunea că aceia care au scris despre piesa lui, afirmând că este un text profund contemporan, „s-au gândit, desigur, la războiul din Vietnam, unde un popor mic a ales aceeași cale, ca și neamul nostru cîndva, calea demnității prin rezistență disperată. Iată, au spus acești critici, o piesă contemporană. De ce? Pentru că autorul ne vorbește nu despre o bătălie, ci de o dilemă a conștiinței moderne, a conștiinței colective sau individuale, o dilemă a conștiinței omului confruntat tragic cu sine și cu timpul”. Dilema omului „confruntat tragic cu sine și cu timpul” a rezistat de-a lungul veacurilor. Cred că acesta este motivul pentru care ne tulbură și acum eroii lui Eschil, Sofocle, Euripide. De asta nu-l putem uita pe Segismundo, pe Rodrigo, pe Richard al III-lea, pe Hamlet, pe Macbeth, dar nici pe Titania, pe Oberon, pe Bottom, pe Catarina, pe Petruchio, pe Julieta și pe Romeo, și pe atîția alții – Liubov Andreevna, Nina Zarecinaia, Ranevskia, Irina, Mașa, Olga, Vania, Astrov, Hedda Gabler, Nora.

Dacă ținem seama de atenția pe care teatrele noastre o acordă pieselor din perioada comunistă, putem observa că numele câtorva autori apare destul de des pe afișe. Este cazul lui Gellu Naum, situat pe un loc fruntaș cu *Poate, Eleonora, Ceasornicăria Taus, Exact în același timp* – montarea Teatrului Național din Cluj, pentru care Mihai Măniușu a fost recompensat cu Premiul pentru Cel Mai Bun Regizor la Galele UNITER din 2003. Tot la Naționalul clujean, o producție de mare succes a fost (și încă mai este) spectacolul-concert cu *Insula*. La Gellu Naum, ca un argument al „necontaminării de ideologie”, ar fi faptul că, în teatrul lui, se evidențiază „conștiința convenției literare și teatrale, tratată în registrul umorului negru și al absurdului, cu deschideri către oniricul suprarrealist”, piesele lui fiind dominate de „impulsul spre joc” (Ion Pop), ceea ce face din scrierile lui tot atâtea tentații pentru făuritorii de spectacole. Marin Sorescu, prin problematica abordată în dramele lui metafizice *Paracliserul, Matca și Iona*, se (poate) înscrie și azi cu succes în circuitul spectacologic. De altfel, *Iona* a beneficiat, chiar în urmă cu doi ani, de montarea de excepție a lui Gábor Tompa, la Teatrul „Nottara” din București și Teatrul Maghiar din Cluj.

Dar nu doar dramele deja menționate s-ar cuveni să intre în atenția oamenilor de teatru de azi, ci și, de pildă, parabolele lui istorice *A treia țepă* și *Răceala*, piese având în centru figura lui Vlad Țepeș. O atenție deosebită ar trebui acordată dramaturgiei satirice a lui Teodor Mazilu: *Acești nebuni fățarnici*, *Mobilă și durere*, *Proștii sub clar de lună* ș.a., întrucât la el „satira enormă” provoacă o „distanțare afectivă” cu „tentă metafizică”, cum spune Laura Pavel. Poate că a trecut acel timp necesar în urma căruia piesele lui Teodor Mazilu au ajuns, conform observației lui Ion Vartic, „să se învechească, adică să iasă din unghiul lor conjunctural, din imediata actualitate, ca să le putem detecta profunzimea”. Teatrul lui Radu Stanca (*Hora domnițelor*, *Dona Juana*, *Oedip salvat*) ar merita să fie pus în valoare azi. „Calea spre metafizic” (Justin Ceuca), la Radu Stanca, o constituie legenda, ritualul; se petrece o resuscitare a baladei. Conform teoriei lui Radu Stanca, „resurecția baladei nu însemnează numai emanciparea baladescului, dar și ridicarea tuturor acelor elemente poetice care au fost exceptate de la bucuria prefacerii apei în vin”. (Nu se poate să nu amintesc aici de spectacolul tulburător pe care Livia Gună l-a realizat, în anul 2000, la Teatrul Național din Cluj, pe textul lui Radu Stanca, *Dona Juana*, în decorul și costumele foarte inspirate ale Adrianei Grand.) Dumitru Radu Popescu se înscrie, dacă nu ar fi să amintim aici decât *Piticul din grădina de vară*, *Cezar*, *măscăriciul piraților*, *Pisica în noaptea Anului Nou*, pe linia teatrului cu o problematică ce se adresează conștiinței și nu conjuncturii.

Piese și autorii menționați cred că pot interesa și azi, tematica abordată de ei nefiind tributară (decât pe alocuri) conjuncturii politice în care au fost scrise. Teatrul de *atunci* poate spune multe lucruri și *acum*, atâta vreme cât, dincolo de cantonarea în cotidian, autorii apelează la universalitatea mitului, a simbolului, a psihologiei existențiale, a conștiinței individului. Condiția ar fi ca persoane interesate să se aplece asupra acestor scrieri.

Raluca SAS MARINESCU

Cadru didactic, dramaturg (n. 1981). Este specializată în Prelucrarea textului de spectacol, Adaptare și Dramatizare, Scenaristică de film și Scriitură Dramaturgică. Practica sa artistică vizează construcția de text original bazat pe metoda practicilor colaborative; în paralel dezvoltă proiecte de scriere creativă dedicate adolescenților și se ocupă cu documentarea practicilor dramaturgice ale ultimilor douăzeci de ani. A participat la realizarea a numeroase spectacole printre care: *Occupy Yourself* (2015) și *Reacting Cernobîl* (2016) și *IntimIDateMe* (2018), Cluj Napoca, Varoterem Projekt, *Promisiunea unei vieți frumoase (din cauza lui Cehov)* (2013) și *Vacuum* (2014), Râmnicu Vâlcea, Teatrul Anton Pann, *Fontana di Trevi* (2012) și *Visul unei nopți de vară* (2003) Satu Mare, Teatrul de Nord, *Antemporal.G* (2004), Baia Mare, Teatrul Municipal. Printre publicațiile sale se numără: *Dramaturg&dramaturgie: metode, tehnici și studii de caz* (București: Eikon, 2017), „Only Lovers left alive” în volumul *Ghid de supraviețuire pentru teatrologi* (București: Eikon, 2014), „Dramaturg și dramaturgie în creația colectivă – definiții și exemple”, Symbolon, 2018, „Mozgó drámairodalom – a színházi szöveg állapota Romániában” în *Szépirodalmi Figyelő*, Budapesta, 2019.

1.

Răspunsul se conturează pe cel puțin trei direcții mari:

a. Responsabilitatea alcătuirii repertoriilor, imediat după 90, a revenit ...regizorilor. Conceptul de manager de teatru încă nu pătrunsese în România, negocierile dintre directorii de teatre și regizori (practică păstrată până astăzi) se purtau pe baza unui portofoliu cu care regizorul mergea la director. De cele mai multe ori, aceste portofolii nu conțineau (și nu conțin nici acum) titluri românești. Am asistat de nenumărate ori la convorbiri care se desfășoară cam așa:

„Director: Domnule regizor, vrem să montați un text la noi.

Regizorul: Pot să vă fac un Shakespeare, un Cehov, un Gogol sau un... Howard Barker (înlocuiți acest nume cu orice alt nume din dramaturgia contemporană europeană).

Director: Domnule, vrem ceva fără drepturi de autor, că nu prea avem bani.

Un Shakespeare nu prea putem că nu avem distribuție mare.

Etc. etc.”

Ca atare, repertoriile au fost formate după chipul și asemănarea regizorilor, a intereselor lor de exploatare, așa zice de recuperare chiar a titlurilor și zonelor estetice considerate periculoase anterior anilor 1990. Asistăm astfel la un

reviriment al tragediei antice, la revizitări ale marilor titluri din dramaturgia clasică și la „descoperiri” din dramaturgia mondială contemporană, care pătrunsese prea puțin la noi – soartă pe care continuă să o aibă, din păcate, și astăzi.

b. Imediat după 90, libera circulație aduce cu sine descoperirea textelor contemporane nepermise și netraduse în spațiul românesc. Ca atare, repertoriile teatrelor se umplu de autori străini contemporani. Acest lucru se petrece și pe fondul unui vid legislativ, ce permite montări fără plata drepturilor de autor.

Aparatul de partid a impus teme, subiecte, personaje, direcții de scriitură. Căderea comunismului vine și cu o „respingere” virulentă a scrierilor provenite anterior Revoluției, așteptata „dramaturgie de sertar” se dovedește a fi o iluzie, nevoile de recuperare se îndreaptă, mai degrabă, către estetica spectacolului, către susținerea „autorului de spectacol”, în detrimentul „autorului de text”.

2.

Depinde ce înțelegem prin „contaminare”. Teodor Mazilu, eternul cinic, răstoarnă această perspectivă și în „nebunii fățarnici” și în „proștii”. În acest caz, micile referiri la contexte socio-politice devin irelevante, puterea rezidă în tipul de structură dramatică utilizată, în modalitatea de construcție a conflictului, elemente tehnice ale textului, care surclasează ingerințele ideologice. Situațiile scenice, în acest caz, sunt valide independent de perioada în care au fost construite.

3.

Mazilu, Sorescu și obligatoriu Naum. Cu siguranță, ar merita construit un proiect de cercetare care să aibă în centru recitirea critică a dramaturgiei scrise în perioada comunistă, fie măcar și pentru clasarea în categoriile recuperabil/irecuperabil, dacă nu pentru refacerea imaginii unei perioade de

care publicurile tinere sunt din ce în ce mai îndepărtate și care ajunge să trăiască mai degrabă prin meme decât prin recuperări. Dramaturgia comunistă – cea comisionată, construită la comanda ideologică, reprezintă un foarte bun barometru al gândirii politice; ea ar putea facilita înțelesuri și contextualizări istorice precise.

4.

Răspunsul la această întrebare rezidă în unghiul de citire a textului. O recitare dintr-un unghi istoric sau una dintr-unul contemporan nu dezvăluie aceleași înțelesuri. Orice text scris în perioada comunistă poate fi recitat din perspectivă istorică sau, așa cum a făcut regizorul Theodor Cristian Popescu cu *Opinia publică* a lui Baranga, la Naționalul sibian, într-o montare care respectă fiecare rând scris și fiecare sens propus de autorul dramatic. Vorbim aici despre o montare care s-a vrut strict un test de verificare a actualității și a posibilului interes al publicului pentru o astfel de revizitare. Mărturisesc că montarea m-a amuzat parțial, dar și enervat pe alocuri, mai ales în bucățile de text ce revin precupețelor-cântărețe. Depinde însă și de tipul de dramatizare. Legată în mod nemijlocit de acest unghi de citire, *Nu sunt Turnul Eiffel* poate deveni o excelentă piesă despre relația dintre un viitor proiectat și realitate, prin eliminarea acelor pasaje care fac trimitere la aparatul de partid și simpla înlocuire a unor cuvinte specifice perioadei comuniste. În ceea ce privește „potențialul scenic”, lucrurile sunt mai complicate, pentru că sunt legate de teatrul (a se citi tipul de instituție teatrală) și tipologiile de publicuri în care s-ar monta un astfel de text. De altfel, și citirile depind de tipurile de public, iar, la acest capitol, teatrul românesc stă extrem de prost, din cauza lipsei studiilor de public și adaptărilor repertoriale la rezultatele acestor studii.

Teatrológ și critic de teatru. A absolvit, în 1995, Academia de Teatru și Film din București, specializarea Teatologie. În 2006, obține titlul de Doctor în Arte, domeniul Teatru, la Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale” din București, cu teza *Teatru-Dans – arheologie și anticipație în arta spectacolului*. Conferențiar universitar și prorector, UNATC (2016-2020). A făcut parte, ca expert pe termen lung, din proiecte de cercetare sau de dezvoltare a resursei umane în domeniul academic. Este expert evaluator pentru domeniile *Teatru și artele spectacolului* și *Cinematografie și Media* (din 2018, președinte al comisiei de specialitate *Arte, Arhitectură și Urbanism, Educație fizică și sport*) în cadrul Agenției Române pentru Asigurarea Calității în Învățământul Superior (ARACIS). S-a implicat activ în viața teatrală românească în ipostaze dintre cele mai variate: critic de teatru și dans, secretar literar la Teatrul Mic și la Teatrul Țândărică, producător spectacole, organizator și director de festivaluri, membru în jurii, consilier și selecționar al unor manifestări teatrale naționale și internaționale. A publicat articole și studii în volume, reviste academice și periodice de specialitate; a tradus piese de teatru și studii de specialitate din limbile engleză și spaniolă. Autor al volumului *Teatru-Dans. Un spectacol total* (UNATC Press, 2007). A susținut conferințe în Elveția, Singapore, Rusia, Portugalia, Bulgaria, Republica Cehă, Franța, Turcia, Brazilia. Membru al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru AICT – RO și membru UNIMA. Rămâne conectată la realitatea culturală și ca expert de specialitate în comisii de evaluare a managerilor culturali pentru diferite organisme sau ordonatori de credite (Ministerul Culturii, Primăriei sau Consilii județene) sau programe de finanțare a activităților culturale (Institutul Cultural Român, Ministerul Educației, Ministerul Culturii).

1.

Dacă mi-ați fi adresat această întrebare în anii '90, răspunsul ar fi fost unul singur: libertatea recent câștigată trebuia afirmată prin ruperea totală de orice formă „dictatorială” – inclusiv în teatru. Aproape fiecare regizor sau actor se considera dizident din punct de vedere artistic, după anii de cenzură ('70-'80). Proiecte oprite din considerente politice sau spectacole doar vizate au ocupat prim-planul teatrului românesc, în ultimului deceniu al secolului XX, din nevoia creatorilor de a consuma și de a epuiza frustrările (ideologice sau estetice) acumulate. Un al doilea argument în favoarea excluderii textelor românești din repertoriile teatrelor a fost, cred, cel al „recuperării” unor teme sau „elemente spectaculare” tabú pentru societatea românească ante-decembristă: sexualitate, nuditate, consumerism decadent etc. Și, cum din anii '60, dramaturgii români, cu foarte puține excepții, se specializaseră în parabole și metafore, nu existau texte în care miza să fie expunerea unei realități brute, care să depășească prin forța de impact șocul schimbării de paradigmă socială: de la izolare și spaima de

supraveghere la deschiderea nonșalantă a tuturor direcțiilor posibile. Precum cele trei surori Prozorov, cam toți repetasem „spre Vest! spre Vest!”, ca o mantră a unui viitor improbabil. Odată urcați în trenul spre Occident, cui i-a mai păsat de piesa românească?

După anul 2000 (nu e o dată fixă, ci de dragul convenției), situația se schimbă. Chiar din primii ani ai mileniului III apar texte rimante cu teme obsedante mai curând pentru părinții tinerei generații de dramaturgi, decât pentru ei – în primă fază. „Recuperarea istoriei” nu s-a concentrat pe datele șterse din manuale, din studii sau din presă de cenzura comunistă, ci pe reliefaarea „cazurilor” de disidență, gesturi de curaj sau al obsesiilor ideologice și etnice inculcate în mentalitatea societății românești în 45 de ani de informație controlată. Abia spre sfârșitul primului deceniu al secolului XXI sunt abordate, cu adevărat, aspecte ale noii realități: delincvența juvenilă (orfelinate, pușcării, mediu educațional), denunțarea intoleranței (religioase, etnice, sexuale), lipsa de interes față de categoriile expuse la risc (bătrânii, copiii străzii, victimele drogurilor sau ale traficului de persoane) sunt și la noi sursele *new drama*. Câteodată, ca un exercițiu introspectiv, câte un text persiflează *establishment*-ul teatral – deja polarizat în „comuniștii/învechiții” și „noi/cosmopoliții”, sau „independenții” / „ne-independenții”, sau „premiații” / „marginalizații”. Paradoxal, sunt multe nume noi – mai multe decât s-ar putea crede la o privire superficială. Pentru că suntem tentați să căutăm vârfurile, și performanța depinde nu doar de prezența cu recurență pe afișele teatrelor, ci și de proba timpului. Or, ținând cont de temele abordate, în proporție covârșitoare noile texte și-au găsit viață numai în sălile studio sau în *underground*-ul teatral. Chiar și așa, consecvența și consistența unor demersuri au generat – și consider acest aspect un câștig imens – cea mai vocală frondă anti-sistem în mediul de specialitate. Din păcate, aproape niciuna dintre vocile proaspete și contestatare nu și-a asumat răspunderea de a duce revoluția înnoirii în miezul mișcării teatrale. Au preferat să stea la margine, de unde e mai ușor să comentezi, să acuzi și să te lamentezi. Să te permanentizezi „independent”.

În paralel, câțiva dramaturgi rămân fideli teatrului de parabolă și metaforă sau unor formule de succes (intertextualism, neo-absurdism). Nici ei nu au fost mai curțați de directorii de teatre (cu o excepție, de altfel meritorie: Matei Vișniec). Modernizați doar prin lege, la nivel de titulatură, managerii instituțiilor publice nu și-au riscat poziția, „pariind” pe aceleași texte „care au umplut sălile în anii de glorie”. Sau pe „scenarii originale” ale unor regizori cu *box-office*,

liberi să-și aducă pe scenă (din ce în ce mai micșorată și cotropită de scaunele spectatorilor) căutările experimentale sau dilemele existențiale.

În concluzie, dramaturgia scrisă în perioada '45-'89 nu mai e la modă, nu mai corespunde stilistic și tematic și, mai ales, nu e frecventabilă – dacă nu vrei să te alegi cu eticheta de „învechit”, „criptocomunist” sau, și mai grav, anti-progresist. Ce pierdem din cauza acestor clișee? Poate nu mare lucru, în raport cu trecutul. Dar în raport cu viitorul?

2.

Nu voi risca să aleg vreun titlu, pentru că, din diverse motive sau cauze, nimeni nu scapă necontaminat dintr-o pandemie. Desigur, putem discerne diferite grade de „infestare” ale pieselor din „perioada roșie”. Unele sunt fățiș ideologice (omul nou, noua orânduire, înfierarea burghezo-moșierimii, a Vestului decadent și indezirabil, elogiarea Estului luminos și dezirabil etc.). Altele au fost „cosmetizate” de cenzură sau „deghizate” de autori prin metafore și parabole. Au scăpat de tentația compromisului ideologic sau din „sita” cenzurii doar piesele în care, diminuându-se rolul intrigii, al personajelor și al necesarului final „moralizator” sau „cu poantă” – dramaturgii au mizat (așa cum s-a întâmplat și în Occident) pe asumarea unei stilistici originale (la nivel de limbă, personaje ori structură dramatică) sau au folosit forma dialogată în sens dialectic, nu conflictual pentru a lansa și dezbate teme post- sau neo-existențialiste (vină, angoasă *vs.* sensul vieții, istoricitate, ideologie etc.).

3.

Considerați motivele expuse mai sus drept argumente pentru Teodor Mazilu și Dumitru Solomon. Exact în această ordine.

4.

Orice text care spune o poveste poate avea potențial scenic. Cu toate mutațiile produse la nivelul creierului uman datorită noilor tehnologii, capacitatea publicului de a urmări acțiuni scenice structurate în orice formulă adaptă

mediului prin care se comunică (direct sau virtual) e ilimitată. Astăzi, creatorii de spectacole nu mai sunt condiționați nici de „verosimil și necesar”, nici de spațiu sau timp. Deopotrivă, cred că e posibil ca texte pe care le dezavuăm astăzi să capete, în timp, într-o altă paradigmă a existenței omenirii, o altă relevanță. Dacă printre cei care vor coloniza cosmosul vor fi și români, poate că istoria dialogată a unei epoci – fie ea și întunecată – va fi un „artefact” demn de păstrat sau recuperat.

Corina ȘUTEU

Critic de teatru și manager cultural; consultantă cultural, expertă independent și trainer în management cultural, politici culturale europene și cooperare culturală (n. 18.08.1961, Brad). Vastă experiență de conducere și programare a instituțiilor și organizațiilor culturale din diverse domenii creative și academice, dezvoltată în România, ulterior în Franța și Europa occidentală (1995-2006) și la New York (2006-2012); fondator și președinte al Asociației ECUMEST (1998-2008), coordonator al Unității de Management Cultural la „Institut de l’homme et de la technologie” (Nantes), președinte al Forumului European al Rețelelor Culturale al Consiliului Europei și membră în comitetul de conducere al IETM – Informal European Theatre Meeting, al ENCATC – European Network of Cultural Administration Training Centers. În prezent, este președinte al Festivalului de film românesc Making Waves: New Romanian Cinema de la Lincoln Center, New York și fondator al Asociației Film ETC. Redactor revista *Teatrul* (1987-1989), director al Institutului Cultural Român din New York (2006-2012); director al UNITER (1991-1993), director al Theatrum Mundi (1993-1995), ministru al Culturii în guvernul Dacian Cioloș. Cercetător la Institute de l’homme et de la Technologie, Nantes (2002-2005); profesor asociat la UNATC (începând cu 2013). Autor a numeroase studii, articole și o carte (*Another brick in the wall – A critical review of cultural management education in Europe*, Amsterdam, 2006) pe teme de management cultural. Din 2012, este implicată în numeroase proiecte culturale în calitate de programator și consultant, cercetător și conferențiar, pe plan național și internațional.

1.

Una dintre explicații este aceea că grupul de regizori din generația Purcărete, Hadjiculea sau Dabija, Măniuțiu, au vrut să uite complet de acea perioadă și de dramaturgia de atunci. Noii regizori nu au avut curiozitatea să o citească și, din păcate, dispărând, în teatre, rolul și importanța a ceea ce era așa numitul

Să nu privești înapoi

„secretar literar” (să ne amintim că, la „Bulandra”, era, la un moment dat, Lena Boiangiu secretar literar), regizorii și directorii de teatre, uneori actorii înșiși, devin programatori.

La cele de mai sus se adaugă o lipsă de seriozitate repertorială generală a teatrelor din România. Ce autori sunt puși în scena și de ce? Nimeni nu răspunde la această întrebare. Dramaturgia scrisă în perioada comunistă, inclusiv cea excepțională a lui Teodor Mazilu, trebuie revizitată inteligent. Cine să o facă? Regizorii au un cuvânt foarte greu de spus, ei decid, de fapt, repertoriile. Or, interesele lor sunt, fie recitirea clasicii, fie lansarea unor texte din noua dramaturgie.

Apariția regizorilor-autori, ca Gianina Cărbunariu, Andreea Vălean, Bogdan Georgescu, experiența internațională, ca cea a lui Eugen Jebeleanu sau a Anei Mărgineanu (ca să dau doar câteva exemple) lasă autorii din perioada comunistă în cufărul cu haine vechi.

2.

Ceea ce a scris Teodor Mazilu.

3.

Voi fi sinceră, nu am mai recitat de foarte multă vreme acei autori.

4.

Idem mai sus. Interesul meu profesional s-a orientat foarte mult în cu totul alte direcții, din 1995 înapoi, așa că mă tem că răspunsurile mele sunt incomplete. Mă întreb și eu dacă acele texte mai răzbat în conștiința extrem-contemporană.

Irina WOLF

Critic de teatru și jurnalist independent, membru AICT.RO și membru al Clubului de presă Concordia din Viena. Din 1988, trăiește și lucrează la Viena; scrie regulat recenzii de teatru în reviste precum: *nachtkritik.de*, *IDM.at*, *DramArt*, *Capital Cultural*. Este colaboratoare a revistelor *Teatrul Azi*, *Scena.ro* și *Amfiteatru.com*, precum și a revistei italiene de teatru *Hystrio*, pentru care a coordonat dosarul *La nuova scena romena (Noua scenă românească)*, 2017. În calitate de editoare a platformei austriece online *Aurora Magazin*, coordonează, în 2008, numărul bilingv (germano-român) *Jocul cu viața. România redescoperă teatrul*. A inițiat publicarea primelor scrieri în limba germană despre scena teatrală românească de la căderea Cortinei de Fier. Este unica editoare a antologiei *Jocuri de putere. Piese noi din România* (Editura Theater der Zeit, Berlin, 2015) și co-editoare a volumului *Teatrul românesc după 1989. Relațiile sale cu țările de expresie de limbă germană* (Editura Frank & Timme, Berlin, 2011). A participat la conferințe pe teme teatrale la Ravenna și Torino. A publicat articole și studii în diverse reviste culturale internaționale și a contribuit la volume colective din România. A semnat studii-prefață la cărți din domeniul teatrului și a tradus texte de teatru. Irina Wolf este activă în proiecte culturale transfrontaliere dintre Austria, Germania, Italia, România și Republica Moldova. Din 2014, este consultant al Festival delle Colline Torinesi.

1.

Privind în urmă la cei mai bine de 30 de ani trecuți de la Revoluția din 1989, aş separa perioada în trei decade. Din 1990 și până la începutul noului mileniu (mai exact, până în 2002), se remarcă o distanțare foarte mare de dramaturgia scrisă în perioada comunistă, îndrăznesc să spun chiar o negare a ei. De fapt, corect ar fi să diferențiem evoluția dramaturgiei românești „comuniste” în trei etape, raportând-o la etapele evoluției comunismului: perioada 1944-1953 (a sovietizării), cea între 1953 și 1965 (a propovăduirii marxism-leninismului) și ultima, din 1965 până în 1989 (pe care am trăit-o personal).

Imediat după uciderea cuplului dictatorial, în decembrie 1989, mulți considerau că dramaturgia existentă la acea oră este într-atât de contaminată ideologic încât nu poate fi recuperat nimic. În acea decadă, au existat foarte puține montări, practic percepția nu s-a schimbat. Abia în 1997, odată cu organizarea festivalului Dramafest de către Alina Nelega, la Târgu Mureș, a luat naștere o nouă gândire a dramaturgiei. Aproape concomitent încep să aibă loc și spectacole lectură la Teatrul Act din București. Totuși, această dramaturgie se distanțează de textele din perioada comunistă. Motivul ar fi,

după părerea mea, asuprirea puternică a dictaturii ceaușiste, resimțirea îngrădirii masive a libertăților de orice fel, în special a celor ideologice – este și motivul pentru care eu am părăsit România, în 1988, cu prima ocazie, stabilindu-mă la Viena. Iar faptul că schimbarea clasei politice, în 1989, a fost atât de bruscă și sângeroasă arată cât de necesară a fost o perioadă de regândire, de reordonare a scenei teatrale și, implicit, a dramaturgiei. „Odată cu dispariția platformei de comunicare între artiștii din teatru și publicul fidel, antrenat ani de-a rândul să citească printre rânduri și să înțeleagă cele mai subtile aluzii, a fost nevoie de mulți alți ani în care să se reclădească o nouă relație cu spectatorul, plecând de la premisele consumului cultural normal, cunoscut și practicat în lumea liberă”, semnala Cristina Modreanu într-un interviu pe care mi l-a acordat, în 2008, pentru revista austriacă *Aurora-Magazin*.

A doua etapă se încadrează, după mine, între 2002 și 2009, adică, pe de o parte, între mișcarea dramAcum și, pe de altă parte, între diversificarea scenei independente. Grație acestora din urmă, își face apariția o altă abordare a relației teatrului cu publicul, precum și o diversificare a genurilor de montare. Se consolidează și spectacolele lectură. Există însă, în continuare, o ruptură între generații. Sunt „pe de o parte, generațiile mature, care au văzut numai un anume fel de teatru, un teatru crescut în izolare, creat pentru o societate care avea puține legături cu exteriorul. Dar există și un public nou, alcătuit din tineri, care s-au născut și au crescut în epoca Internet-ului și sunt în contact permanent cu lumea întreagă. Nu poți să le 'vorbești' la fel și nici despre aceleași lucruri”, spune Cristina Modreanu în același interviu mai sus menționat.

Aș aminti și un eveniment politic important care are loc în această perioadă: aderarea României, în 2007, la Uniunea Europeană. În consecință, se înmulțesc călătoriile și participările la festivaluri internaționale, sporește schimbul de idei între România și vestul Europei, și nu numai. Teatre din Occident încep să se intereseze foarte mult de teatrul românesc, cu precădere însă de cel contemporan. Cu toate acestea, este o perioadă în care reîncep să fie montate, în România, și piese scrise în timpul comunismului.

Ultima perioadă aş plasa-o între 2009 şi până astăzi. Sunt anii în care are loc consolidarea scenei teatrelor independente. Creşte interesul regizorilor pentru piese de ultimă oră scrise în străinătate. Se înmulţesc astfel şi traducerea acestora. Traduceri au loc însă şi în sens invers, nu în ultimul rând prin integrarea dramaturgilor români contemporani în reţele internaţionale teatrale de cooperare. Se modifică în continuare limbajul scenic, se conturează noi contexte. Dramaturgul nu mai este numai cel care scrie în singurătate acasă, ci poate fi un regizor sau un actor. Se simte o adevărată înflorire a scrierii în echipă. Numărul spectacolelor de teatru *devised* este în creştere. Acestea iau naştere, în principal, în teatrele independente, având la bază o perioadă asiduă de cercetare şi multe interviuri purtate de întreaga echipă de creaţie. Se distinge un interes pentru o dramaturgie a realului, a cotidianului, pe teme precum, printre altele: emigrarea, sistemul educaţional, identitatea de gen, exploatarea forţei de muncă. În tot acest iureş, interesul pentru perioada comunistă, pentru prelucrarea şi asumarea trecutului – (şi) în teatru – trece în plan secundar. Pentru mine, acest ultim aspect este foarte important şi interesant. Trăiesc din 1988 la Viena, de unde urmăresc constant scena teatrală a spaţiului de expresie german, care este preocupată şi după 75 de ani de la încheierea celui de-al Doilea Război Mondial de prelucrarea acestui eveniment istoric indiscutabil legat de Holocaust. Interesul noilor generaţii de regizori şi dramaturgi români pentru perioada comunistă se face remarcat abia în ultimii 3-4 ani. Posibil ca acest dezinteres să fie cauzat şi de o lipsă repertorială de viziune a teatrelor de stat din România. Cu toate acestea, nu puţine sunt montările din 2010 şi până acum după piese scrise în perioada comunistă.

În final, aş menţiona o reîncercare de repunere în circulaţia internaţională a acestei dramaturgii prin antologia de piese coordonată şi publicată, în 2002, de muzicologul elveţian Beat A. Föllmi sub titlul *Jocul vieţii şi al morţii: Piese de teatru româneşti ale secolului XX (Das Spiel vom Leben und Tod: Rumänische Theaterstücke des zwanzigsten Jahrhunderts)*, la editura Carciofoli din Zürich, cu sprijinul UNITER (traducerea le aparţine Magdalenei Popescu-Marin şi coordonatorului). Inspirat de piesa *Jocul vieţii şi al morţii în deşertul de cenuşă* a lui Horia Lovinescu, volumul cuprinde, pe lângă titlul menţionat, şi *În căutarea sensului pierdut* de Ion Băieşu, *Pisica în noaptea de Anul Nou* de D.R. Popescu,

Transfer de personalitate de Dumitru Solomon și *Stăpânul tăcerii* de Horia Gârbea – aceasta din urmă fiind singura piesă scrisă după 1989. Am primit această antologie prin 2015 de la un dramaturg al Volkstheater Viena. Din păcate, nici unul dintre texte nu i-a trezit acestuia interesul. Am oferit spre lectură volumul unei regizoare și directoare a unui teatru din împrejurimile Vienei, care căuta, de asemenea, piese „noi” românești. Însă nici aceasta nu a găsit niciunul dintre textele cuprinse în antologie demn de a fi transpus scenic. Consider, totuși, că este importantă această publicație de piese din perioada comunistă. Lumea este în continuă schimbare, poate cândva interesul pentru unul dintre aceste texte va renaște și în spațiul german.

2.

Marin Sorescu (*Iona, Paracliserul, Matca*). Teodor Mazilu (*Acești nebuni fățarnici, Frumos este în septembrie la Veneția, Proștii sub clar de lună*). Horia Lovinescu (*Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă, Moartea unui artist, Karamazovii*). Aurel Baranga (*Fii cuminte, Cristofor!*). Ion Băieșu (*Puterea dragostei, Preșul, Chițimia*). D.R. Popescu (*Acești îngeri triști*). I.D. Sîrbu (*Arca bunei speranțe*). Tudor Mușatescu (*Titanic Vals, ...Escu*). Dumitru Solomon (*Zăpezile de altădată, Cămila, Diogene câinele, Platon, Socrate*). Gellu Naum (toate piesele).

3.

Aș menționa mai întâi autorii pe care îi consider definitiv „pierduți” pentru contemporaneitate, tocmai datorită replicilor propagandistice folosite, de exemplu: Mihail Davidoglu, Alecu Popovici, Titus Popovici și Paul Everac. Teme precum cooperativizarea, mișcarea sindicală, demascarea burghezo-moșierimii, sau cele care se referă la mineri sau la personaje ale istoriei naționale nu cred că mai sunt relevante în zilele noastre.

Luând în considerare lista autorilor de la poziția a 2-a, piesele enumerate prezintă, fie personaje atipice în împrejurări atipice, fie au un substrat filozofic, chiar dacă textul a fost scris în contextul comunist și, pentru a scăpa cenzurii, conține

„șopârle“. Alteori, este vorba de comedii savuroase care rezistă și astăzi în scenă (aici s-ar încadra, probabil, și alte titluri dintre piesele scrise de Ion Băieșu).

4.

Cred că toate piesele menționate la poziția a 2-a au o bază, o structură dramatică, un conflict de situații și o calitate a replicii cu care un regizor interesat poate să lucreze, poate să „rescrie“ sau să dezvolte părți ale textului, adică să recitească piesele printr-un filtru contemporan. Aș mai adăuga la listă *Mobilă și durere* și *Somnoroasa aventură* de Teodor Mazilu, *Hanul de la răscruce* de Horia Lovinescu, *Opinia publică* de Aurel Baranga, *Apa* de Dumitru Solomon. Și cum nu cunosc toată dramaturgia din acea perioadă, e posibil ca lista să poată fi extinsă și mai mult.

Maria ZĂRNESCU

Teatrolog și critic de teatru (n. 1969, București). Absolventă a Facultății de Chimie din Universitatea Politehnică București (1993) și a Facultății de Teatru, specializarea Teatrologie, din UNATC (2005), Doctor în *Istoria, teoria și estetica teatrului* la UNATC (2014); conferențiar universitar și director al Departamentului Studii Teatrale (2017-2020). Publică studii, eseuri și cronică de teatru, în revistele *Critical Stages*, *European Stages*, *Yorick*, *Teatrul Azi*, *Concept*. Este autoarea volumelor: *Muzici și Muze – de la piesa de teatru la musical* (Ed. Nemira & UNATC Press, 2015) și *Sunetul Muzicii... de Teatru* (UNATC Press, 2016). A lucrat în presa audio-vizuală, producție de evenimente și impresariat artistic: director de programe Radio InfoPro, redactor-prezentator și director de rețea Radio Contact România, redactor-colaborator TVR1, director executiv MediaFest (1992-2009). Membru în jurii și selecționeer, moderator de colocvii și mese rotunde desfășurate în cadrul festivalurilor naționale și internaționale de teatru din România; membru în Biroul de conducere al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru AICT, Secția română – Teatrologie, și membru al UNITER. Premiul UNITER pentru critică teatrală (2015).

1.

Imediat după 1989, a existat un fenomen natural de respingere a tot ce putea fi asociat cu perioada anterioară. Lucram pe atunci într-unul dintre nou înființatele posturi de radio private și am cunoscut îndeaproape acest fenomen

– legat de muzica inclusă în *play-list*. Propunerea mea de a alcătui o emisiune de muzică românească a fost *tratată cu refuz*, ba chiar ușor disprețuită. Nu fusesem „intoxicați” atâta vreme cu *insuportabila ușurătate* a compozitorilor și soliștilor autohtoni?! Ce ne mai trebuia?! Toată lumea voia să (se) cânte în engleză și, oricum, altceva. De la începutul anilor '90, lucrurile au trecut însă prin varii faze, astăzi aproape atingându-se cealaltă extremă. Fără vreo constrângere legislativă (precum în alte țări europene), radiourile difuzează cu preponderență cântece autohtone de ultimă oră, dar senzația nu-i neapărat una de bine. Pare că „ușurința” vechilor *șlagăre* a fost înlocuită de goliciunea noilor *hituri*... Sigur, e doar o părere a unui consumator de muzică.

Tot în calitate de „consumator” – și nu neapărat de „receptor avizat” – încerc să-mi explic fenomenul similar petrecut în teatru, care, la rândul său, n-a fost ferit de acest refuz organic al trecutului apropiat. Vechea obligație a instituțiilor de a include în repertoriu piese din dramaturgia contemporană românească s-a transformat peste noapte (sau nopțile din decembrie 1989) în nesperata libertate de a pune în scenă fără canoanele fostei ideologii. Or, această nouă libertate părea a fi mai ușor de speculat prin texte străine recente, pe cât posibil, sau mai vechi, dar evitate până atunci din cauza cenzurii. Doar că aici paralela cu muzica se oprește. Odată depășite experiențele dezinhibării – nuditate, limbaj licențios –, dramaturgii români n-au mai ținut pasul cu ritmul de consum al spectatorilor de teatru, mult mai greu de manipulat decât ascultătorii de radio. Cu toate acestea, decidenții într-ale repertoriilor, alături de regizorii care propun piese, au rămas încă la respingerea inițială, în bloc, a dramaturgiei din perioada comunistă. Cred însă că, la mai bine de trei decenii după momentul '89, s-ar cere o cernere a textelor acelei perioade, pentru ca noua corectitudine politică să nu devină un alt soi de proletcultism.

2.

„Contaminarea” nu are întotdeauna un sens negativ. Deși înțeleg întrebarea, subliniez faptul că „necontaminarea” nu înseamnă ignorarea perioadei în care au fost scrise aceste piese, inclusiv condiționările ei. Orice creație își reflectă

vremurile, fie și involuntar. Sigur că au existat piese teziste, unele scrise la comandă, dar și piese care s-au pliat tangențial cenzurii comuniste. Una e să faci propagandă manifestă unor idei, alta e să ocolești subiecte care ar genera comentarii sau, mai mult, interdicții. După Război, a urmat o perioadă de derută, în care, pe bună dreptate, dramaturgii s-au întrebat: „Despre ce să (mai) scriem?” Unii și-au asumat noua realitate, deși adaptarea părea imposibilă, alții s-au îndreptat spre trecut, spre personalitățile istoriei și culturii române, iar alții către basme, legende, mituri. Iar teatrul-parabolă a devenit o soluție – nu numai câștigătoare, ci și durabilă. Din această categorie, aș avansa ca titluri *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* de Horia Lovinescu, piesele așa zis istorice ale lui Marin Sorescu – *Răceala* și *A treia țepă*, precum și trilogia *Setea muntelui de sare* – *Iona*, *Paracliserul*, *Matca*. Sunt cele mai cunoscute exemple, dar lista poate fi mai lungă.

3.

Comediografii, cu siguranță. Pentru că suntem din neamul lui Caragiale (chiar dacă el nu era din neamul nostru) și pentru că trăim, în continuare, într-o lume comic-absurdă, o lume în care subiectele serioase sunt mai mereu luate în derâdere, iar hazul de necaz este considerat valoare culturală. De fapt, este o formă de supraviețuire. *Spiritul sarcastic și talentul foarte firesc al românului de a batjocori, de a satiriza* sunt evidențiate în prima noastră mare monografie asupra sufletului național, *Din psihologia poporului român*, scrisă la începutul secolului trecut de Dumitru Drăghicescu, diplomat, filosof, politician, sociolog. Pe alocuri, îngrijorător de actuală, pentru cei care și-ar dori ca istoria să nu se mai repete. Cu toate acestea, Drăghicescu remarca generos: *Din toată mintalitatea românească, spiritul său satiric, epigramatic este trăsătura cea mai netedă, cea mai precisă și mai bine definită. Aici românul a fost și este mai tare ca în orice.*¹²

Aurel Baranga, Ion Băieșu, Teodor Mazilu, Ecaterina Oproiu, Tudor Popescu, Dumitru Solomon sunt doar câțiva dintre autorii pe care îi recitesc cu aceeași

¹² Dumitru Drăghicescu, *Din psihologia poporului român*, București, Editura Historia, 2006, pp. 408-409.

bucurie, dar și cu tristețea că n-au prea lăsat urmași într-ale comediilor bine scrise (a nu se confunda cu „piesele bine făcute”).

4.

Comediile, firește. „Gogu nu moare! Gogu se transformă!” – scria Mazilu în *Proștii sub clar de lună*, la începutul anilor '60, însoțindu-și mai toate piesele cu indicația: „Acțiunea se petrece în zilele noastre”. Cred că e nevoie doar de o „revizitare” a unor texte din acea perioadă (iertare pentru barbarism), iar *șlagărele* de atunci ar putea deveni *hituri*. Fapt demonstrat nu o dată de directori de scenă înzestrați cu umor, imaginație și curaj. *Mobilă și durere* de Teodor Mazilu, *Șeful sectorului suflute* de Alexandru Mirodan, *Fata Morgana* de Dumitru Solomon, *Nu sunt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu, dramatizările după *Iubirea e un lucru foarte mare* de Ion Băieșu, sau scenariile cu Tanța și Costel, plus o sumedenie de titluri din creația lui Aurel Baranga (*Mielul turbat*, *Siciliana*, *Sfântul Mitică Blajinu*, *Opinia publică*), care și-au dovedit valabilitatea în timp. Sigur că se cere o nouă „traducere și adaptare”, dar psihologia poporului român nu s-a schimbat defel, iar limbajul comediei bune rămâne universal.

Lumea noastră e, în continuare, populată de femei satanice, plângărețe sau dornice de fericire, de femei care distrug sau refac moralul bărbaților, de bărbați care vor să petreacă bine și să moară în somn, de bărbați incoruptibili sau cu capu-n nori, de directori de cooperativă, oameni de încredere sau controlori financiari, de șmecheri sau indivizi suspecti, care se ajută, se completează reciproc, și, mai ales, de o sumedenie de lichele întârziate, care devin, la o adică, incoruptibili. Peste toți și toate: comentatorii... (Personajele sunt desprinse din Mazilu, e drept, imbatabil prin puterea sa de generalizare.)

Poate că râsul nu va salva Universul, dar măcar va mai îndepărta răul. Și, poate, ne vom mai bucura un pic de lumea asta, așa amestecată și nerezolvată cum e ea.

Directori de teatre

Marius BODOCHI

Actor de teatru și film (n. 06.09.1959, Cluj). A absolvit Institutul de Teatru din Târgu Mureș (1982), clasa profesor Constantin Codrescu. Debutază pe scena Teatrului Național din Cluj-Napoca (1982), joacă la Teatrul Național „I.L.Caragiale” din București (din 2004). A făcut creații memorabile în roluri ale unor spectacole de Mihai Măniuțiu, Victor Ioan Frunză, Marcel Top. Lector universitar la Universitatea Babeș-Bolyai Cluj (1991-2000); director al Teatrului Dramaturgilor Români, București (din 2019). Premiul Galei Tânărului Actor, Costinești (1985 și 1986), Premiul pentru cel mai bun actor, Fundația Silvia Popovici (1998), Premiul pentru cea mai bună interpretare masculină la Festivalul Dramaturgiei Românești, Timișoara (2000), nominalizare UNITER, secțiunea Cel mai bun actor (2003). Medalia Meritul Cultural clasa I, Categoria D – „Arta Spectacolului” (7 februarie 2004). Cetățean de onoare al municipiului Cluj-Napoca (2008).

1.

După 1990, a fost o dorință firească de a ne rupe de trecut. Textele interzise până la acel moment au captat atenția regizorilor, actorilor, directorilor de teatre, iar piesele scrise de dramaturgi străini au avut un loc important în repertoriile teatrelor. Spre sfârșitul anilor '90, dramaturgia românească a reînceput să fie pregnantă. Eu, spre exemplu, am jucat texte de Vlad Zografi, Eugen Șerbănescu, Barbu Ștefănescu Delavrancea, iar după 2000, Eugen Ionesco. Ulterior, lucrurile s-au reglat, iar piesele autorilor români au revenit în atenția teatrelor. Eu cred că putem explica prezența limitată a dramaturgiei românești, în primii ani după 1989, printr-un fel de răzvrătire, printr-un dor de dramaturgia străină, dor de Shakespeare, de Molière, de teatrul francez și englez contemporan. Lucrurile s-au reglat, iar Teodor Mazilu, Marin Sorescu și mulți alți dramaturgi jucați în perioada comunistă au început să se joace în multe teatre din România.

2.

În perioada comunistă s-au scris și texte foarte bune. Am fost și sunt interesat de dramaturgia din acea perioadă. În proiectul meu de management se regăsește Trilogia *Setea muntelui de sare* a lui Marin Sorescu – *Paracliserul*, *Matca*

și *Iona*. De asemenea, Teatrul Dramaturgilor Români¹ are în repertoriul său: *Există nervi*, *Iona* de Marin Sorescu; *Autorul e în sală* de Ion Băieșu; *Mobilă și durere* de Teodor Mazilu; *Ambasada iubirii* de Iosif Naghiu; *Fata morgana* de Dumitru Solomon. Sunt interesat de textele care mă mișcă, care îmi spun ceva. Am o mare dorință de a monta dramaturgia lui D.R. Popescu – sunt câteva texte foarte bune; Horia Lovinescu, de asemenea. Există dramaturgie foarte bună, așa cum există dramaturgie care nu ne place: din cauza tematicii, a subiectului... N-aș vrea să mai joc un șef de brigadă, așa cum am jucat în piesa *Nu ne naștem toți la aceeași vârstă* de Tudor Popescu. Există piese foarte bine scrise de Aurel Baranga, de exemplu *Travesti*, o piesă cu un subiect actual – lumea teatrului în spatele cortinei, cu probleme administrative cu orgolii artistice, dezamăgiri și împliniri.

3.

Da, există. În cadrul unei discuții amicale cu Horațiu Mălăele, am primit propunerea să interpretez rolul *Tatăl* din piesa *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* de Horia Lovinescu. Îmi place acest personaj... biblic, aș zice. Sub tragismul aparent, există foarte mult umor, moartea este privită cu umor – așa cum știe poporul român să privească trecerea pe lumea cealaltă: cu veselie. De asemenea, îmi place Marin Sorescu și mi-aș dori să joc *Paracliserul* – nu e un subiect legat de o perioadă, de un timp, poate fi oricând și oriunde, e atemporal.

¹ Înființat în 2017, în București, Teatrul Dramaturgilor Români promovează dramaturgia originală, clasică și contemporană. Prin programele și proiectele sale, TDR își propune să fie un spațiu de întâlnire între textul românesc și public, un loc de afirmare a tinerilor creatori: realizează producții teatrale și evenimente culturale, organizează concursuri de dramaturgie (*Concursul de creație teatrală și literară*; *Un dramaturg azi*), un Laborator de creație teatrală (destinat debutanților) și editează revista *Drama*, inițiată, în 2001, de către Mircea Ghițulescu, sub egida Uniunii Scriitorilor din România. [nota edit.]

Licențiat în artă teatrală – actorie, Universitatea din Craiova (1999); stagiul de regie de teatru la Academia de Artă Teatrală din Sankt Petersburg (2000); stagiul de cercetare în domeniul sociologiei culturii/teatrului, la Conservatorul din Lausanne, beneficiind de Bursa Keizo Obushi – competiție organizată de UNESCO în anul 2001; Studii aprofundate în domeniul *Estetica și teoria teatrului* (2003) și Master în *Regia spectacolului* (2008) la U.N.A.T.C. „I. L. Caragiale”, București, stagiul la Maison des Cultures du Monde și la Théâtre de la Tempête la Cartoucherie, Paris (2005/2006); diploma de Master 2 – PRO „Les ingénieries des échanges interculturels” la Université Sorbonne III (2006); doctor în domeniul Științe economice – Management, la Academia de Studii Economice din București (2008) și Doctor în Teatru și artele spectacolului, Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași (2013). A fost actor la Teatrul Dramatic din Constanța (1999-2000); din 2010, devine primul manager al Centrului Cultural „Jean Bart”, Tulcea, iar după 2006, este Manager al Teatrului Național „Marin Sorescu” din Craiova. Membru UNITER din 2001. În prezent, este prof. univ dr. habil. la Universitatea din Craiova. A montat peste 40 de spectacole în teatru.

1.

Cred că a fost cumva firesc să existe o reticență față de dramaturgia scrisă în perioada comunistă, însă au trecut deja trei decenii și ar fi timpul să privim cu luciditate și îngăduință dramaturgia scrisă atunci. Nu toată dramaturgia românească din perioada comunistă a servit ideologic partidul, chiar dimpotrivă, cunoaștem cu toții acel limbaj subversiv care traversa multe dintre spectacolele sau piesele de teatru. Să nu uităm că, în această perioadă, au scris Marin Sorescu, Horia Lovinescu, D.R. Popescu, Teodor Mazilu, Ion Băieșu, Dumitru Solomon, Iosif Naghiu. Chiar piese scrise de unii dramaturgi foarte jucați și elogiați în perioada comunistă (Paul Everac) poate ar merita o lectură scenică nouă. Reticența aceasta este justificată, rănilor făcute de regimul comunist sunt încă deschise și mulți dintre oamenii de teatru formați ca profesioniști după 1989, sigur nu cunosc toată dramaturgia scrisă atunci. De cele mai multe ori, ei aleg să monteze dramaturgi clasici sau postmoderni. Probabil pentru fiecare om de teatru, un spectacol nou vine exact la timpul potrivit, atunci când a fost pregătit să o facă, exact ca atunci când îți dorești foarte mult să găsești o carte, iar ea îți apare doar atunci când o poți descoperi.

2.

Ca manager al Teatrului Național „Marin Sorescu” din Craiova am propus, în proiectul meu managerial, programul RO-Dramaturg, proiectul *Noi și iar noi*, menținând constantă preocuparea pentru montarea și prezența pe scena craioveană a dramaturgilor români, consacrați, dar și din generația tânără. Programul este destinat exclusiv încurajării și promovării dramaturgiei românești. Anual, teatrul realizează o montare a unui text românesc, la propunerea secretariatului literar și cu avizul Consiliului artistic, iar, ca strategie suplimentară, ne orientăm către personalitățile omagiate în anul respectiv sau către punerea în valoare a unor repere culturale majore din patrimoniul național sau din viața spirituală românească. De asemenea, în cadrul acestui program, sunt prezentate sub formă de spectacole lectură (*mise-en-espace/ semi-staged play*), piese din dramaturgia ultimului deceniu.

Anual, avem premiere cu dramaturgie românească. În 2019, am avut premiera *Adio Europa* de Ion D. Sîrbu (dramatizarea Nicolae Coande, regia Bogdan-Cristian Drăgan) și *Operațiunea Marte* de Alexa Băcanu (regia Dragoș Alexandru Mușoiu). La finalul acestui an teatral atât de tulburat de pandemie și de toate restricțiile impuse, vom avea două premiere din dramaturgia, poezia și scrierile lui Marin Sorescu: *Vărul Shakespeare*, regizat de Radu Boroianu și Raluca Păun (sala Amza Pellea), și *Unde mi-e sufletul?*, un spectacol creat de câștigătorii concursului pentru Tineri Regizori și Scenografi Români, regia Norbert Boda, scenografia Ana Ruxandra Manole (sala Ion D. Sîrbu).

3.

Da, sigur că aș regiza o piesă dacă o consider valoroasă și dacă îmi permite o evoluție artistică, indiferent că a fost scrisă în perioada comunistă. Dincolo de piese foarte cunoscute – *Proștii sub clar de lună*, *Moartea unui artist*, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*, *Arca Bunei Speranțe*, *Există nervi*, *Iona* –, cred că m-ar interesa, la un moment dat, piesele semnate de Dumitru Solomon (*Socrate*, *Platon*, *Diogene câinele*, *Iluzia optică*), în descendența teatrului absurdului, sau puternic marcate de influența lui Ibsen sau a lui Camil Petrescu; este un teatru

foarte apropiat de influențele teatrului de avangardă, de teatrul postmodern, care mă atrage. M-ar interesa piesa lui Iosif Naghiu, *Gluga pe ochi*, parabola comică a intelectualului agresat de regim. Piesa a fost montată la Teatrul „Bulandra”, s-a jucat cu sălile pline până în 1971, când a atras atenția cenzurii și a fost interzisă. Poate ar fi un act de dreptate morală făcut unui dramaturg care a fost izolat și persecutat de regimul comunist, un autor care a refuzat pactul cu partidul, chiar cu prețul carierei sale, a fost exclus din toate redacțiile și nu a mai fost publicat la nici o editură până după revoluție.

Gianina CĂRBUNARIU

Regizoare dramaturgă (n. 09.08.1977). Doctorat în teatru cu tema „Regizorul dramaturg”. Directoare a Teatrului Tineretului și curatoare a Festivalului de Teatru Piatra Neamț. Spectacolele sale de ficțiune au ca sursă de inspirație documentarea prin interviuri sau cercetarea în diferite arhive pe teme legate de realitatea prezentă sau de trecutul recent. Sunt creații realizate în regim independent (de dramAcum, Piese Refractare, ColectivA Cluj, Studio Yorick Târgu Mureș), în coproducție cu diferite teatre de stat sau produse de teatre din România (Teatrul „Odeon”, Teatrul Mic și Teatrul Foarte Mic din București, Teatrul Național „Radu Stanca” din Sibiu, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț) și din străinătate (Centro Dramatico Nacional din Madrid, Kammerspiele Theater din Munchen, Emilia Romagna Teatro din Modena, Schauspielhaus din Stuttgart). Creațiile sale au fost prezente în festivaluri sau turnee internaționale: New Plays from Europe Wiesbaden, HAU Berlin, Liege International Festival, Dialog Festival din Wrocław, TR Warszawa, Teatrul Național din Bruxelles, Teatrul Abadia din Madrid, Centro Dramatico Nacional din Madrid, Festivalul Internațional din Valladolid, New Drama Moscova, New Drama Budapest, TransAmeriques Festival din Montreal, Festivalul Internațional din Nitra, Festivalul Internațional din Almada, Wiener Festwochen, Festivalul LIFT din Londra, Festivalul Premiere din Strasbourg, Festivalul Kontakt din Torun, Theatre de la Ville din Paris, Theatre de Celestins din Lyon, Festivalul Mladi Levi din Liubliana, Festivalul New Drama din Bratislava, Festivalul Internațional de Teatru Independent din Atena, BOZAR Bruxelles, Centrul Trafo din Budapesta, Teatrul de Stat din Freiburg, Festivalul Internațional de la Limoges, Best from East – Volkstheater Viena ș.a. Textele sale au fost traduse și montate în Franța, Germania, Canada, SUA, Japonia, Polonia, Slovacia, Suedia, Danemarca, Italia, Spania, Slovacia, Ungaria, UK, Turcia, Israel, Belgia, Elveția, Chile, Austria, Grecia. Scenariile au fost produse de teatre precum Royal Court din Londra, Schaubuehne din Berlin, Kammerspiele din Munchen, Volkstheater din Viena, Royal Dramatic Theater din Stockholm. În 2014, spectacolul *Solitaritate* (text și regie) a fost prezentat în selecția oficială a Festivalului de Teatru de la Avignon (co-producător al

spectacolului). În 2016, spectacolul *Tigru* (realizat la Royal Dramatic Theatre din Stockholm) a fost prezentat în selecția oficială a Festivalului de Teatru de la Avignon. Este co-autor al scenariului pentru filmul *Tipografic Majuscul*, în regia lui Radu Jude.

Dramaturgia românească, în general, și cea contemporană, în special, au fost aproape uitate imediat după 1989, pentru că, în acei ani, oamenii descopereau că spectacolul străzii, experimentat direct sau prin intermediul televiziunii, este mult mai palpitant decât cel de pe scenă. Limbajul multora dintre textele dramatice din perioada comunistă (aici ar fi de discutat, pentru că au fost, totuși, mai multe perioade și, deci, stilistici diferite) era unul aluziv, cu „șopârle”, codat, spre deliciul publicului complice la acest „joc cu cenzura”. În anii 90, acest limbaj devenise desuet, chiar ridicol. În plus, în mod ironic, cred că era asociat „comunismului” (și încă mai este) și deci, din principiu, catalogat drept fără valoare, „ideologizat” etc. Obsesia de a monta anumiți autori în acea perioadă (de exemplu, Paul Everac), e posibil să fi dus și ea la o respingere a tuturor autorilor.

Totuși, dincolo de schimbarea de epocă, cred că, după 1989, pe nimeni nu a mai interesat dramaturgia românească o bună bucată de vreme. Într-un fel e firesc, regizorii, actorii, își doreau să afle ce se întâmplă în dramaturgiile din Vest. După vreo 10 ani, oamenii de teatru și-au dat seama că nu mai avem dramaturgi și dramaturgie.

Îmi amintesc, spre finalul anilor 90, citeam în reviste de teatru articole sau transcrieri ale unor colocvii în care se spunea că nu există dramaturgie românească, că nu există autori ca în nu știu ce alte țări, că scrisul pentru scenă e pe moarte. Dar nimeni nu făcea nimic pentru a crea un mediu sănătos pentru ca acești dramaturgi să apară și să se dezvolte. Cred că nici nu prea știau ce să facă, anume, să aducă la scenă scriitorii pentru scenă. Pare simplu, însă nu e chiar așa. Noi nu avem o tradiție în care dramaturgul să fie un om de teatru. Oamenii care scriau pentru scenă au dispărut din teatre, după 89, pentru că nu fuseseră, de fapt, niciodată acolo.

Anumite texte sunt relevante într-un anume moment, capătă sens într-un context social, politic, cultural, însă asta depinde de cheia de lectură a regizorului; el e cel care poate recontextualiza un text. Numai o privire regizorală care să scuture praful prejudecăților și al timpului poate să promoveze cu adevărat un text.

Ca manager de teatru, eu am datoria să urmez planul cu care am câștigat concursul și să îmi onorez contractul prin care m-am angajat să fac anumite alegeri curatoriale. Interesul meu este îndreptat spre co-creație în cadrul comunității în care activează Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, spre sprijinirea tinerilor artiști (inclusiv dramaturgi), acoperind o ofertă repertorială diversă (pentru că este un teatru regional). În măsura în care proiectul s-ar suprapune cu prioritățile curatoriale ale acestui moment, aș fi interesată de un astfel de proiect. Însă, repet, viziunea regizorală este singura care poate garanta reușita „readucerii la viață” a acestor texte, fie și într-o montare polemică sau una de revizitare cu un scop mai larg decât cel teatral.

Constantin CHIRIAC

Actor de teatru și film (n. 02.10.1957, com. Prisăcani, jud. Iași). Absolvă UNATC, ca șef de promoție (1980); doctor în teatru; specializare în management cultural la Universitatea Hull din Marea Britanie și la Universitatea din Richmond, Virginia, Statele Unite. În 1993, fondează Festivalul Internațional de Teatru. Director al Casei de Cultură a Studenților Sibiu (1993-2001), director al Centrului Cultural European din București (1999-2001); din 2000, director general al Teatrului Național „Radu Stanca” din Sibiu. Profesor la Facultatea de Litere și Arte din cadrul Universității „Lucian Blaga”, Sibiu. Peste 50 de roluri jucate în spectacole de teatru. A debutat pe marele ecran în 1981, în filmul *Croaziera* (regia Mircea Daneliuc), iar în 1987 l-a interpretat pe Nilă din ecranizarea romanului *Moromeții* de Marin Preda (în regia lui Stere Gulea); cel mai recent rol este în filmul *Undeva la Palilula* (2010), regizat de Silviu Purcărete. Premiat la Gala Tânărului Actor (1984, 1986, 1987); Premiul de Excelență al Senatului UNITER (2006). Distincții: Ordinul Național „Pentru Merit” în grad de cavaler (2000), Ofițer al Ordinului Coroanei (2011), Ordinul Soarelui Răsare cu Raze Aurii, acordat de Guvernul Japoniei (2019), Cavaler al Ordinului Artelor și Literelor (2019), Cavaler al Ordinului Național al Legiunii de Onoare, din partea statului francez (2020); Distincția Culturală a Academiei Române (2020). Președinte al Fundației Româno-Japoneze „Prietenii Casei”. Membru fondator UNITER și membru al Senatului UNITER, Vicepreședinte al Institutului Internațional de Teatru Mediteranean. Membru a numeroase rețele profesionale: IETM, 5 Active Theatre Projects, CONCEPTS, GIGOS, EUNETSTAR, Meridians.

1.

Teatrul Național „Radu Stanca” din Sibiu a prezentat mai multe piese din dramaturgia românească comunistă, după anul 1989, începând cu data de 20 decembrie 1989: *Nu ne naștem toți la aceeași vârstă* de Tudor Popescu (regia

Cristina Ioviță), iar, în 21 decembrie: *Noaptea marilor speranțe* de același autor, în regia lui Silviu Purcărete.

S-au mai jucat: *Iona* de Marin Sorescu, regia Benedict Dumitrescu (stagiunea 1990-1991); *Dona Juana* de Radu Stanca, regia Gavril Cadariu (stagiunea 1995-1996); *Invazia* de Tudor Popescu, regia Gabriel Martin (stagiunea 1996-1997); *Cantonul de vânătoare* de George Genoiu (stagiunea 1998-1999); *Vinerea verde* de D.R. Popescu, regia Ioan Ieremia, și *Angajare de clown* de Matei Vișniec, regia Mihai Lungeanu (stagiunea 1999-2000); *Opinia publică* de Aurel Baranga, regia Cristian Theodor Popescu (stagiunea 2009-2010).

Lipsa dramaturgiei românești comuniste din repertoriile teatrelor de după 1989 poate fi explicată prin întoarcerea marilor regizori români, care au profesat în afara țării în timpul comunismului, ce au început să își pună amprenta pe profilurile teatrelor din țară și, implicit, pe politica lor repertorială. Aceste experiențe occidentale au deschis opțiunile repertoriale către dramaturgia contemporană universală, dar și clasică, interzisă în România în perioadele trecute. Pe de altă parte, a fost o perioadă înfloritoare pentru noile traduceri din marea dramaturgie universală, clasică și contemporană. Totodată, importanța secretarului literar a fost treptat diminuată și atribuțiile acestuia au fost asimilate regizorului (în lipsa dramaturgului din spațiul german!), care propune texte ce stau la baza conceptului regizoral.

2.

Da, în măsura în care avem la bază un proiect coerent.

3.

Îmi vine în minte textul lui Lovinescu, *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă*, în care avem o lume după apocalipsă, după această Pandemie care, deși a încercat să ne supună unui pustiu, unor însingurări periculoase, din fericire, nu ne-a acaparat viețile, ci ne-a determinat să ne reîntoarcem spre noi înșine, spre introspecție, spre adevărul lăuntric personal și artistic. Mă gândesc și la D.R. Popescu, unul dintre cei mai jucați dramaturgi români, la *Acești îngeri*

Să nu privești înapoi

triști, care a fost montat în peste 20 de teatre din țară, sau la *Piticul din grădina de vară*, care, tot așa, a avut numeroase montări.

Subiectul propus de dumneavoastră ar presupune o cercetare care ar trebui să implice atât zona educațională din învățământul vocațional artistic, cât și instituțiile de spectacol și structurile independente. În același timp, astfel de proiecte trebuie să se nască dintr-o nevoie reală de dialog, care să fie interesantă, pentru publicul spectator, ca și opțiune.

Cristian HADJI-CULEA

Regizor de teatru (n. 13.03.1952, București). Absolvent al IATC, București (1976) și angajat, ca șef de promoție, la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași. Regizor artistic la Teatrul Mic (1980-1991), cadru didactic la Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale” (din 1991). A fost Director general al Direcției Generale a Instituțiilor de Spectacole în cadrul Ministerului Culturii (1998-2002), respectiv Președinte al Consiliului de Administrație și Director General la Societatea Română de Televiziune, unde, în 2002, a înființat postul TVR CULTURAL. Din 2006 până în prezent, este Manager al Teatrului Național „Vasile Alecsandri” Iași. A montat spectacole în numeroase teatre din țară: Teatrul Național „Vasile Alecsandri” Iași (*Poliția* de Slavomir Morzek – 1991; *Azilul de noapte* de Maxim Gorki – 1997; *Trei surori* de A.P. Cehov – 2011; *Teatru de război* scenariu de Florin Lăzărescu, Lucian Dan Tedorovici și Cristian Hadji-Culea – 2018 etc.), Teatrul Național „Marin Sorescu” Craiova (*Mobilă și durere* de Teodor Mazilu – 1988; *Ferma animalelor* de George Orwell – 1994 etc.), Teatrul German Timișoara (*A douăsprezecea noapte* de William Shakespeare – 1978; *Electra* de Sofocle – 1993), Teatrul Național „Lucian Blaga” Cluj (*Acești nebuni fâțarnici* de Teodor Mazilu – 2008; *Un cuplu ciudat* de Neil Simon – 2011 etc.), Teatrul Național Târgu Mureș (*Evul mediu întâmplător* de Romulus Guga – 1988), dar și cu Televiziunea Română unde a realizat documentarul *Minorități sub trei dictaturi. Evreii. 1938-1945*, între anii 2004-2006. În 2013, a regizat spectacolul *King Lear* de William Shakespeare, la Drayton Hall Theater, S.U.A.

1.

Trecerea dramaturgiei românești scrise și jucate în perioada comunistă peste granița anilor '89-'90, s-a dovedit anevoioasă. Nu luăm în discuție aici piesele proaste, piesele teziste, care au murit oricum, odată cu epoca. Vorbim de cele, nu puține, care au reprezentat valori atunci când au fost scrise și jucate, care au

avut probleme cu cenzura și care au avut succes, atât la public, cât și la critică. Mă gândesc, în primul rând, la dramaturgi care au marcat teatrul românesc, creatori ai unui limbaj scenic original, precum Mazilu, Sorescu, parțial D.R. Popescu ș.a. Motivele sunt multiple. Unul ar fi „datarea”: limbaj și relații specifice epocii comuniste. Altul ar fi limbajul aluziv, care a avut o perioadă de triumf în teatrul anilor comuniști, dar care azi nu își are rostul. În al treilea rând, din păcate, critica de azi nu este ea însăși interesată de aceste opere. E nevoie de lucrări critice, de noi exegeze, scrise azi, care să descopere valoarea actuală a acestor lucrări.

2.

Sunt interesat de orice proiect de promovare și montare a dramaturgiei de care vorbim, pentru că sunt convins, încă, de valoarea ei. Sunt interesat și de facilitarea întâlnirii acestor dramaturgi cu creatorii tineri de teatru.

3.

Am montat *Mobilă și durere* a lui Mazilu la Teatrului Național din Cluj. Sunt interesat de Sorescu. Un bun prieten, regizor reputat, care a montat cândva *Piticul din grădina de vară*, îmi spunea chiar zilele acestea că piesa i se pare actuală și azi, mai deloc datată.

GÁSPÁRIK Attila

Actor (n. 01.06.1965). A absolvit Institutul de Teatru din Tîrgu-Mureș, clasa profesorului Lohinszky Loránd (1988); Codex Open University Business School, management de proiect (2000-2003); doctorat în științe ale educației la Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași (2007). Actor la Teatrul Național Tîrgu-Mureș (1988-2001); colaborator la Radio România și TVR (1990-2000); cadru didactic la Universitatea de Artă Teatrală din Tîrgu-Mureș (rector 2008-2012) și la Universitatea Sapiientia Cluj (2003-2005). Director artistic al Festivalului internațional de scurt-metraj Alter+Native (1992 –2020); membru în Consiliul Național al Audiovizualului (2000-2002) și vicepreședinte (2002-2008); membru în Consiliul Național pentru Finanțarea Învățământului Superior (din 2011) și Director General al Teatrului

Național Tîrgu-Mureș (din 2012). Peste 100 de roluri de teatru jucate; actor și dramaturg în filme românești și străine, regia mai multor spectacole; peste 200 de emisiuni realizate ca redactor și moderator la Erdely TV. Cărți de autor: *Catedra în scenă*, Editura ASA, București (2007); *Kovács György 100*, UART-Press, Tg. Mureș (2010); *S-a născut la Cluj*, Editura Abel, Cluj-Napoca (2014); *A színház kiterjedse*, Editura: Pont Budapesta (2016); *Lumea noastră teatrală*, Editura: Pont, Budapesta (2018); *Talentul teatral*, Editura Pont, Budapesta (2019); sute de articole în ziare și reviste. Multiplu campion național a Triatlon, categoria veterani. Membru în corpul exterior al Academiei Maghiare (din 2010).

1.

Astăzi, repertoriile teatrelor sunt stabilite în funcție de doi factori: posibilități profesionale și financiare. Cu cât finanțatorul principal solicită mai multe venituri proprii, cu atât trebuie făcute mai multe compromisuri artistice și sunt permise mai puține experimente. Amintirea epocii așa-zis comuniste mai are ecouri negative în viața actuală și, pentru a relua texte născute în acea perioadă, este necesar un marketing specializat mai costisitor. Într-adevăr, acea perioadă, din punct de vedere creativ, a inspirat artiștii teatrului să caute permanent, mai ales în ultima perioadă a dictaturii ceaușiste, modalități de exprimare duplicitare. Efortul depus de către regizori, dramaturgi și actori a fost de a ocoli comisiile de vizionare (cenzura) și de a comunica cu publicul. Așa s-au născut spectacole memorabile din texte mediocre. Un text mai slab a inspirat regizorul și actorii să propună o interpretare mai curajoasă. După 1989, cu acel elan extraordinar cu care s-au început regândirea și reconstrucția vieții artistice, toată lumea căuta textele închise în sertare. Nu s-au găsit. Și astăzi ducem o lipsă acută de texte contemporane. Din punctul meu de vedere, nu e o criză a textelor contemporane în sine; problema e că aceste piese sunt foarte greu de interpretat în spațiile teatrale convenționale. Ca director de teatru, mă lupt cu această problemă: spațiile pe care le avem au fost construite și amenajate pe gustul epocii; în cazul Târgu Mureșului, anii '70. Pentru a folosi mai multe texte contemporane, am avea nevoie de reamenajarea spațiilor convenționale.

Pentru montarea textelor născute între '45 și '89, ar trebui să recitim și să regândim aceste piese într-o echipă comună regizor-actori-directori de teatre, fiindcă, astăzi, folosirea unui text are și implicații financiare. Ultima noastră experiență a fost cu o piesă a unui dramaturg clujean, *Méhes György – Curbă dublă / Duplakanyar* –, un text tipic al epocii, care a produs multe ambiguități în

rândul publicului, dar o experiență care a meritat. Pot fi oferite noi chei de lectură în care să-i recitim pe Aurel Baranga, D.R. Popescu sau Ion Băieșu. Odată cu trecerea timpului, aceste texte sigur vor reveni pe scenele noastre, fiindcă problemele ridicate nu sunt de natură politică, ci, mai degrabă, de natură inter-umană. Cu o intervenție dramaturgică minimală de actualizare, sigur că vor fi din nou succese, fiindcă structura lor folosește, de fapt, dramaturgia „bine scrisă”, clasică.

2.

Bineînțeles, suntem interesați să promovăm asemenea proiecte, dacă nivelul textelor și actualitatea pieselor ne ajută în exprimarea problemelor zilelor noastre. Totodată, sub aspect financiar, drepturile de autor sunt mult mai accesibile decât ale pieselor contemporane.

Dorina LAZĂR

Actriță și director de teatru. (n. 07.11.1940, Hunedoara). Absolvă IATC, București (1961), la clasa profesorului Ion Finteșteanu, asistenți: Sanda Manu și Dem Rădulescu. Debutează în 1961, la Teatrul Regional București. Din 1969, este actriță a Teatrului Odeon, iar, din 2003, director. A lucrat cu regizorii: Marietta Sadova, Sorana Coroamă-Stanca, Alexa Visarion, Tudor Mărăscu, Dragoș Galgoțiu, Alexandru Dabija, Mihai Măniuțiu, Radu Afrim ș.a. A realizat peste șaizeci de roluri în teatru și 29 de roluri în film; este deținătoarea a numeroase premii pentru întreaga activitate, premiul *Leul de bronz*, la Festivalul Internațional de Teatru de la Arezzo (1979), premiul *Cea mai bună actriță de film* din partea Asociației Cineaștilor din România (1982), Premiul Publicului, Actrița anului, la Gala Celebrităților (2011), Distincție pentru 45 de ani de film și televiziune, acordată de Televiziunea Română (2010). Ordinul național „Serviciul Credincios”, în grad de Cavaler (1 decembrie 2000) și Ordinul Artelor și Literelor în grad de Cavaler din partea statului francez (2012). Cetățean de onoare al orașului Hunedoara (din 2010).

(Dialog telefonic, marți 29 dec. 2020, ora 12,46.)

Am cunoscut diverse etape ale existenței teatrului, în România. Mama mea a fost actriță, iar eu, la Reșița, de exemplu, am văzut *Cetatea de foc* a lui Davidoglu. Mai târziu, în anii din urmă, ca director al Teatrului „Odeon”, am încercat să

reiau, să refac un repertoriu în care să existe și literatura de dinainte de Revoluție. Atunci am început să recitesc această dramaturgie; l-am citit și pe Davidoglu, *Cetatea de foc*, și mi s-a părut o piesă genială, de un rocambolesc desăvârșit. Adică, mă gândeam, ce ar face Radu Afrim cu un text ca ăsta! Îmi amintesc scena aceea în care Pavel Arjoca, orb de acum, o ia pe nevastă-sa și-i spune: „Uită-te tu la furnale... și spune-mi: Cum vezi fumul, la furnalul unu, cum iese fumul?... Dar la doi...? Spune-le să pună mai mult cocs...!“. [Recită spontan, fără ezitare.] Vă dați seama ce operă rock ar putea ieși de aici? [Râde.]

Ca director la „Odeon“, am avut intenția declarată de revenire și de scoatere la lumină a unor autori dramatici care au publicat sau care s-au jucat în perioada pre-revoluționară, în perioada comunistă. Eram foarte mirată că, după Revoluție, nu au apărut noi texte: ...sertarele erau goale. Îmi amintesc că erau texte bune. De exemplu, Alexandru Dabija a pus, la Teatrul „Nottara“, ceva de Dumitru Solomon, care a avut 17 vizionări și nu a ieșit la public. Am povestit zilele trecute cu Dinu Cernescu, iar el își aducea aminte de un text al lui Naghiu, *Absența*, în care juca Ionescu Gion, care era genial în spectacol, și spectacolul era foarte bun. Am jucat și eu într-o grămadă de texte, de D.R. Popescu... Vreau să vă spun că erau texte superbe, nici măcar nu aveau tentă de propagandă comunistă. *Pasărea Shakespeare*, de exemplu, era o piesă existențialistă. După aceea, Fănuș Neagu, *Echipa de zgomote*... De asemenea, o piesă ca *Nu ne naștem toți în aceeași zi* de Tudor Popescu: foarte bun text, chiar dacă avea o tentă ideologică, în sensul că personajul principal (pe care îl juca Corado Negreanu) era un comunist convins. Am luat atunci, cu rolul Maria, premiul echivalent astăzi cu un premiu UNITER pentru cea mai bună actriță. Pesemne că Dinu Cernescu a știut cum să facă să edulcoreze acești zimți care existau în text.

Revenind la directoratul „Odeon“. Era această cvasi-obligativitate din partea diriguitorilor să pui piese românești, ceea ce mi se pare absolut normal, normal și firesc, obligatoriu chiar. Așa am ajuns la un proiect cu texte din literatura dramatică comunistă. Dinu Cernescu a propus să monteze, iar eu am fost bucuroasă, *Trei generații* de Lucia Demetrius, care e o piesă de actori, o piesă bine scrisă... Vreau să spun că, începând cu Secretariatul literar, actori și până la portar, ca să extrapolăm [Râde amuzată.], toată lumea era în doliu că eu sunt nostalgic comunistă, pentru că pun acest spectacol. Actorii erau destul de *contre*

coeur, pe scenă, până când au început cu adevărat repetițiile: a venit Maria Miu cu decoruri și costume, Cernescu a inventat niște scene extra-text foarte bine făcute, iar spectacolul s-a jucat cu un succes de public nebun, foarte mulți tineri erau în sală... Și, dacă nu ar fi fost pandemia COVID, s-ar juca și astăzi. Actorii au fost fericiți. Deși, la început, am avut de luptat cu concepția tinerilor actori. De exemplu, Paula Niculiță, care joacă, în spectacol, rolul tinerei care e luată de valul comunist (Veronica) și crede și ea și cu prietenul ei muncitor ridică, la fel ca în logo-ul de la MOSFILM, ridică secera și ciocanul... Paula avea mari discuții cu Dinu Cernescu, l-a chinuit de moarte: „Dar eu cum pot să rostesc, domnu’ Cernescu, replicile astea? Da’ nu mi se pare normal... este emfatic...”. Până la urmă, a trebuit. Piesa *Trei generații* e o poveste frumoasă, iar pe parcurs Cernescu a mai modificat, a introdus un antract... De exemplu, la revoluție, decorul se schimbă grație slujnicei, care devine clasa proletară și începe să-i alunge pe stăpâni în camerele mici și se instalează ea în salon ș.a.m.d. A optat deci pentru o perspectivă ironică, parodică, asupra acelor vremuri. Altfel nici nu se poate. Revenind la *Cetatea de foc*, dacă nu o faci un pic grotesc, nu ai nici o șansă să treci cu ea la public. Trebuie să găsești niște soluții care estetic să fie valabile.

Voiam ca textul al doilea de dramaturgie românească să-l pună în scenă Dabija, care s-a arătat entuziasmat, la început, de proiect, dar apoi cred că s-a speriat... I-am spus: „Hai să faci *Mielul turbat* al lui Baranga”. Mi-a zis: „Ce, ești nebună? Te-ai apucat acum să ștergi de praf toată literatura dramatică comunistă?”. Pe urmă, s-a întâmplat că m-au dat afară... Dar nu am părăsit această idee și încerc să fiu persuasivă. Aș vrea ca teatrul să pună un Teodor Mazilu... Să vedem dacă va fi să fie!

Dar, repet, eu am jucat mult teatru românesc. Eu am terminat Institutul [Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale”] în 1961 și am fost repartizată la un teatru care s-a înființat în acea vară, Teatrul Regiunii București, și care avea menirea să străbată regiunea București pentru culturalizarea maselor. Sună peiorativ. Acum, la bătrânețe, dacă stau să mă gândesc, cred, totuși, că a fost foarte bine, pentru că mai vedeau și oamenii aceia câte ceva... Acum nu se mai fac decât nunți și chefuri în acele case de cultură. După aceea, am plecat la Giulești. Aici am nimerit în *Comedie cu olteni* a lui Gheorghe Vlad. (Era publicist, însurat cu Geta Vlad, regizor la Teatrul

Giulești. A scris două piese: *Comedie cu olteni* și *Cu oltencele nu-i de glumit*, ambele cu un succes enorm.) Spectacolul a avut un asemenea succes încât am avut turnee nenumărate, că-mi blestemam zilele. Era un text bine scris, cu replică... Probabil, îmi vine acum în minte, în genul *Las Fierbinți* de la ProTv, dar cu mai mult stil, mai mult umor și cu mai mult ștaif. [Râde amuzată.]

Am jucat apoi [rolul Ioana] în *Acești îngeri triști* de D.R. Popescu. Un text superb, superb... Îl făcuse, la Giulești, Geo Saizescu, un regizor de care n-ai zice că poate fi un regizor serios, dar a făcut un spectacol foarte frumos. E și filmat pentru televiziune. Acest text poate fi pus în zilele noastre fără greș. Am să vă spun ceva din spectacol, ce nu are directă legătură. Juca Corneliu Dumitraș rolul principal al „tânărului furios” [Ion], iar tată lui era Brăila [Ștefan Mihăilescu-Brăila] și, la un moment dat, era o scenă, în care Tatăl venea la el în garsonieră și începea o discuție: tânărul îi arunca în față un monolog, și vitupera, și vocifera, și îl condamna... Brăila nu avea nici o replică. La un moment dat, îl vedem pe Brăila că scoate dintr-o geantă prăpădită, dintr-o servietă, un măr și începe tacticos să-l mănânce. S-a dus dracului, s-a ales praful din tot monologul. [Râde cu poftă.] Și atunci, Saizescu: „Lasă, maestre, mănâncă numai jumătate!” [Râsete.]

Am jucat în multe spectacole foarte bune. Alexa Visarion a avut o epocă bună atunci, la noi, la „Odeon”. El a făcut și *Pasărea Shakespeare*... Apoi Paul Ioachim, care nu scria rău, cu piesa *Goana sau Totul e un joc*, pusă tot la Giulești, de Olimpia Arghir, regizoare la Televiziune... Vai, ce text bun! Nu are nici o legătură cu nici o orânduire. E teatru în teatru.

Sunt convinsă că mai sunt texte... Că D.R. Popescu are în sertar piese pe care nu a mai îndrăznit, probabil, să le dea teatrelor.

Mihai MĂNIUȚIU

Regizor de teatru, scriitor, profesor la Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj și *Distinguished Professor* la Department of Drama, University of California, Irvine (S.U.A.). În prezent, este manager al Teatrului Național Cluj. A montat peste 120 de spectacole, creațiile sale fiind răsplătite cu prestigioase premii naționale și internaționale. A publicat numeroase volume de proză, poeme și de teorie teatrală, iar creației sale teatrale i-au fost consacrate trei albume monografice.

1.

Explicația stă în contextul nostru istoric complet schimbat. S-a modificat, de asemenea, percepția publicului. Piesele cu adevărat bune din acea perioadă se mascau în parabole, deseori absconse, pentru a trece de cenzură. Publicul nu mai vrea să descifreze încifrări, când lucrurile pot fi spuse de-a dreptul – și se și spun, în piesele despre comunism de după 1989. Comediile lui Mazilu, deși bine scrise, par și ele atinse deja de o anume desuetudine. Astfel de texte sunt prizoniere propriului context, astăzi desuet. Distanța culturală este atât de mare încât publicului îi lipsesc referințele contextuale. Or, teatrul viu se joacă fără note de subsol. Sunt însă și „supraviețuiri” remarcabile, bunăoară piesele într-un act ale lui Marin Sorescu – *Iona*, *Matca*, *Paracliserul*. Acestea continuă să se joace.

2.

Promovare sistematică? De ce aș fi interesat? Ca manager, eu sunt interesat de ceea ce publicul e dornic să vadă.

3.

Am încercat, de pildă, înainte de 1989, să montez *Cezar*, *măscăriciul piraților* de D.R. Popescu. Cenzura a oprit proiectul în fașă. Avea dreptate cenzura? Firește, din punctul de vedere al cenzurii comuniste, piesa era „periculoasă”.

Subversivă. Autorul demonta, tot sub forma unei parabole, mecanismele dictaturii. Impactul, la acea vreme, prin 1985, ar fi fost cu siguranță unul notabil. Astăzi, însă, impactul (pe care mi-l doream atunci) nu ar mai exista. În plus, cum am spus și la început, publicul nu mai pare dispus să vină la teatru cu un set complex de chei de descifrare a ceea ce e ascuns de autor/sau de regizor în substanța piesei. Odată cu dispariția totală a cenzurii, pălesc și textele care erau nevoite să țină cont de existența ei.

Maia MORGENSTERN

Născută la 1 mai 1962, în București, este actriță română de film, radio, scenă, televiziune și voce, directoarea Teatrului Evreiesc de Stat. Este una dintre cele mai cunoscute actrițe din România în circuitul internațional și a fost distinsă cu numeroase premii, precum Ordinul național „Pentru Merit” în grad de Comandor (1 decembrie 2000) „pentru realizări artistice remarcabile și pentru promovarea culturii, de Ziua Națională a României”, Ordinul Artelor și Literelor în grad de Cavaler (Franța, 2012), Ordinul Național „Pentru Merit” în grad de Mare Ofițer (România, 2018). Din filmografia sa fac parte titluri precum *Secretul lui Bachus* (1984) *Maria și marea* (1989) *Marea sfidare* (1990) *Rămânerea* (1991) *Balanța* (1992) *Cel mai iubit dintre pământeni* (1993) *Trahir* (1993) *Nostradamus* (1994) *A șaptea cameră* (1995) *Privirea lui Ulise* (1995) *Fiii Witman* (1997) *Omul zilei* (1997) *Triunghiul morții* (1999) *Patul lui Procust* (2001) *Patimile lui Hristos* (2004) *Orient Express* (2004) „15” (2005) *Eva* (2010) *Sânge tânăr, munți și brazi* (2010) *La fin du silence* (2011) *The Secret of Polichinelle* (2013) *Domnișoara Christina* (2013) *#Selfie 69* (2016) *Veni Vidi Fugi* (2016) *High Strung* (2016).

Da, cu mare plăcere vreau să răspund întrebărilor dumneavoastră. Mi se pare un subiect sensibil și important.

1.

Trebuie să recunosc faptul că aveți dreptate: dramaturgia românească „de dinainte” este foarte puțin reprezentată/prezentă în repertoriul teatrelor. Poate în ultima vreme începem să asistăm la o reconsiderare a valorilor dramaturgiei autohtone. Și nu mă refer aici la Caragiale: teatrul lui mi se pare că a fost prezent permanent, indiferent de context.

Iată, un singur exemplu (sunt convinsă ca sunt multe altele): Teodor Mazilu. Un autor genial, pe nedrept, consider eu, uitat. Sau insuficient jucat. Trebuie, însă, sa amintesc că dl. Victor Ioan Frunză a montat recent spectacole formidabile după textele lui Mazilu.

2.

Evident, sunt interesată să montez spectacole după textele autorilor români.

3.

Da. Vidra din *Răzvan și Vidra*.

Dinu SĂRARU

Dramaturg, scenarist, eseist, publicist, romancier și scriitor (n. 30.01.1932, comuna Slătioara, județul Vâlcea). Absolvent al Facultății de Ziaristică. Autor al unor cunoscute romane pe teme țărănești *Niște țărani* (pus în scenă de Cătălina Buzoianu, 1981), *Dragostea și revoluția, Clipa* (ecranizat în regia lui Gheorghe Vitanidis, 1979); publică (selectiv): *Teatrul românesc și interpretii contemporani* (1966), *Al treilea gong* (1973); *Crima pentru pământ* (piesă de teatru, 1997), *Ura din ochii vulpii – o istorie a Teatrului Mic* (Editura Rao, 2017). Redactor la Radiodifuziunea Română (1950-1960), secretar general de redacție *Secolul 20* (1960-1963), jurnalist *Scînteia Tineretului* (1963-1964), secretar general de redacție *Luceafărul* (1964-1968), redactor-șef *Publicațiile Televiziunii Române* (1968-1969), redactor șef *Redacția Culturală a TVR* (1969-1977), director general al Editurii Fundației Pro (2000). Director Teatrul Mic și Teatrul Foarte Mic, București (1977-1990), Teatrul Național București (2001-2004). După 1990, a fondat mai multe reviste (*Noi*, 1990, *Clipa*, 1991, *Armonia*, *Renașterea civilizației rurale românești*, 1993). Peste 100 de premii și distincții culturale: Premiul „Ion Creangă” al Academiei Române; Premiul Revistei „Luceafărul” (1963), Premiul Național pentru scenariul cinematografic *Clipa*; Premiul Excepțional al Asociației Oamenilor de Teatru din România, Premiul Național al Ministerului Culturii pentru „întreaga activitate artistică” (2003), Diploma de Merit a Asociației Scriitorilor București (2012). Distins cu Medalia Meritul Cultural (de două ori), Medalia aniversară Sank-Petersburg 350 (acordată de către Guvernul Federației Ruse), Medalia de aur a Academiei Oamenilor de Știință din România (2007; 2012), Ordinul Meritul Cultural; Ordinul Național „Steaua României” în grad de

Să nu privești înapoi

Cavaler. A făcut parte din C.C. al P.C.R. Societar de Onoare al Teatrului Național „I.L.Caragiale”, București (2004). Membru al Uniunii Scriitorilor.

Istoriile literare vă consemnează calitatea de publicist, eseist și cronicar teatral. Dramaturgia nu v-a tentat?

Ba da. Și nu o dată, dar n-am avut răbdarea ca să stau la mașina de scris cum am avut răbdare cu toate romanele mele care, prin pagini întregi de dialoguri, vorbesc despre slăbiciunea mea pentru teatru. Aș putea spune că această slăbiciune s-a consumat în zecile de pagini cu dialoguri, capitole întregi din romanele mele alcătuite numai din dialoguri. De altfel, toate sau aproape toate dialogurile din filmele care s-au făcut după romanele mele sunt dialogurile din romane.

Două dintre romanele dvs. scrise până în 1989 (Niște țărani și Clipa) au fost dramatizate și puse în scenă. Cum vă raportați la aceste dramatizări? Care credeți că este diferența între (posibile) scrieri dramatice proprii și cele care pleacă de la romanele dvs., dar nu vă au drept autor?

Cu excepția scenariului scris de Cătălina Buzoianu după romanul *Niște țărani* sub titlul *7 anotimpuri*, jucat 9 ani cu casa închisă la Teatrul Mic și cu cordoane de poliție în turneele la Teatrele Naționale, dramatizările după *Clipa* au fost pedestre. Dramatizarea după *Crimă pentru pământ*, la Naționalul bucureștean, a trăit prin regie și mai ales prin marii actori care i-au dat viață.

Dramaturgia românească din perioada comunistă este, după 1989, puțin prezentă în repertoriile teatrelor. Care credeți că sunt explicațiile?

Explicațiile țin de lipsa de curaj a oamenilor de teatru care nu s-au bătut, cum ar fi fost moral, pentru piesele și rolurile care i-au făcut celebri jucând scriitorii Aurel Baranga, Marin Sorescu, D.R. Popescu sau Romulus Guga, neapărat, și Paul Everac sau Paul Cornel Chitic.

Ați fost (între 1977 și 1989) directorului Teatrului Mic și al Teatrului Foarte Mic, iar din 2001 până în 2004, director al Teatrului Național „I.L. Caragiale” din București. Ați avut o strategie de promovare a acestei dramaturgii?

Bineînțeles, D.R. Popescu și Romulus Guga sunt dramaturgii care pot fi jucați și astăzi. Dacă, în lumea teatrală, ca și în lumea literaturii romancierilor, nu ar fi jucat un rol atât de mare lipsa solidarității de breaslă. Iată că au trecut peste 30 de ani, și o piesă ca *Interesul general* să nu apară și să nu apară nimic notabil, după opinia mea, sub raport dramaturgic în toți acești ani.

Considerați necesar un proiect de relansare a dramaturgiei din perioada comunistă? De ce?

Nu din perioada comunistă, ci din perioada scriitorilor cu talent.

Ce piese considerați că au un potențial scenic inclusiv astăzi?

Da, Baranga, în primul rând, prin satiră, și apoi D.R. Popescu, Sorescu și Guga, pentru o dramaturgie metaforică. Vorba lui Caragiale: scriitori comuniști sau scriitori cu talent. Cine a avut talent are și poate avea și astăzi. E ca și când m-ați întreba dacă Tolstoi putea avea talent și în Rusia imperială și în Rusia comunistă.

Micro-anchetă

Dramaturgia maghiară în comunism

Chestionar

1. *Este dramaturgia maghiară din perioada comunistă prezentă, după 1989, în repertoriile teatrelor? Care credeți că sunt explicațiile acestei supraviețuiri?*
2. *Puteți enumera titluri de piese din perioada 1948-1989, pe care le considerați necontaminate de ideologia/propaganda comunistă?*
3. *Invers: care aspecte ale ideologiei comuniste, respectiv ce practici socialiste considerați că ar fi trebuit păstrate în teatru?*
4. *Ce autori din această dramaturgie continuă să vă rețină atenția? De ce?*
5. *Ce piese considerați că au un potențial scenic inclusiv astăzi?*

ALBU István

Regizor de teatru și managerul Teatrului Figura Stúdió din Gheorgheni (n. în Sfântu Gheorghe). A absolvit Facultatea de Teatru și Televiziune, specializarea Actorie, Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca (2007). În ultimii doi ani de facultate, este asistent universitar și actor angajat al Teatrului Maghiar de Stat. Se îndreaptă spre regia artistică, iar până în 2013 este regizor invitat frecvent la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj. A colaborat cu majoritatea teatrelor de expresie maghiară din România, precum: Teatrul de Nord Satu Mare, Teatrul „Tomcsa Sándor” din Odorheiu Secuiesc, Teatrul Orășenesc Târgu Secuiesc, Teatrul Național Târgu-Mureș – Compania „Tompá Miklós”, Opera Maghiară din Cluj, Teatrul „Csíki Játékszín”. Din 2017, este managerul Teatrului Figura Stúdió Színház.

1.

În timpul regimului comunist, în oferta teatrelor maghiare jucau un rol important operele propriilor scriitori, „ai poporului”, promovarea lor fiind un obiectiv distinct al politicii culturale. Repertoriul teatrelor maghiare a oferit din belșug opere ale autorilor contemporani maghiari, atât în Ungaria, cât și în Transilvania. Timp de o jumătate de secol, repertoriul teatrelor maghiare a numărat cca. 350 de nume de dramaturgi contemporani. Deși unii dintre ei, canonizați între timp, s-au dovedit ulterior personaje importante ale dramaturgiei maghiare, precum Örkény István, prea puține nume se mai regăsesc în repertoriul teatrelor de azi.

Evenimentele istorice și-au lăsat amprenta și pe politica culturală socialistă. Cu toate că revoluția din 1956 din Ungaria a fost înfrântă și răzbunată de puterea sovietică, aceasta a declanșat un fel de libertate în gândirea artistică, în urma căreia s-au formulat critici, sau cel puțin, rețineri în ceea ce privește necesitatea aspectului ideologic în artă. Într-o anumită măsură, aceste tendințe au fost admise și de către conducerea politică. În anii '60, s-au înmulțit piesele de teatru de tip studio, pe scenele ungurești au pătruns noile „trenduri” teatrale din Occident, iar începând cu anii '70, datorită eliberării

parțiale a vieții intelectuale, se instalează o perspectivă total nouă în scrierea dramatică maghiară.

2.

Pare de la sine înțeles că, pe tot parcursul regimului, tocmai în această ultimă perioadă (aprox. ultimele două decenii) au apărut opere literare, dramatice fără aspecte explicite de propagandă, fără mesaje ideologice directe sau chiar, de ce nu, cu aluzii critice pe seama puterii represive, profitând de puterea ficțiunii scenice pentru dublul discurs. Printre semnificativele piese ale acestei perioade, se numără operele lui Örkény István (*Macskajáték* [*Joc de pisici*], *Tóték* [*Familia Tót*], *Pisti a vérzivatarban* [*Pisti în ploaia de sânge*]), dar trebuie menționat și Spiró György cu piesele: *Csirkefej* [*Tacâmuri de pui*], *Az imposztor* [*Impostorul*], *Prah* sau Nádas Péter cu *Takarítás* [*Curățenia*], *Találkozás* [*Întâlnirea*], *Temetés* [*Înmormântarea*]. Din literatura ardeleană, aș menționa operele lui Sütő András: *Egy lócsiszár virágvasárnapja* [*Floriile unui geambaș*] sau *Vidám sirató egy bolyongó porszemért* [*Bocet vesel pentru un fir de praf rătăcitor*], sau piesele lui Méhes György.

3.

Cu răspândirea realismului psihologic, bazat pe metoda de lucru a lui Stanislavski și singurul limbaj artistic acceptat și promovat pe scenele din umbra Uniunii Sovietice, în anii '40-'50 procesele de lucru, de a pregăti un spectacol au devenit tot mai ample, cu mai mult timp acordat actorilor pentru formarea rolurilor, respectiv accentuarea rolului regizorului în procesul de creație. Datorită metodei lui Stanislavski, actorii nu mai sunt tipizați în roluri – în caz ideal. Deoarece, politica culturală nu a permis prezentarea pieselor „bulevardiere”, devin tot mai frecvente re-interprețările operelor marilor dramaturgi clasici. O altă urmare a politicii culturale socialiste este consolidarea condiției financiare a teatrelor și, implicit, siguranța financiară a artiștilor angajați, prin instaurarea statutului de teatru de stat și a regimului de subvenționare centralizată a instituțiilor de cultură.

4.

Pentru mine, cel mai interesant autor al perioadei în cauză este Örkény István. Problemele sociale propuse în piesele lui sunt, pe de o parte, valide și la nivelul

individului, iar, pe de altă parte, sunt la fel de actuale și azi ca și în momentul în care au apărut. Örkény abordează aceste probleme/subiecte cu un umor negru, subtil și devastator, și cu o ușurință grotescă, formulat într-un limbaj ingenios.

5.

Pe lângă operele lui Örkény, care vor avea un potențial scenic chiar și peste o sută de ani, cel mai semnificativ dramaturg ungar este Sprió György, dar trebuie menționate și piesele *Egy lócsiszár virágvasárnapja* [Florile unui geambaș] sau *Káin*.

BODÓ A. Ottó

Dramaturg în sens german, conferențiar universitar și terminat studiile de Teatrologie și masteratul din domeniul artelor teatrale și spectacologie în cadrul Universității Babeș-Bolyai din Cluj, apoi și-a luat titlul de doctor la Universitatea de Artă Teatrală și Film din Budapesta. Principalul lui domeniu de cercetare este evoluția teatrului maghiar din Transilvania după schimbarea regimului comunist, având și două volume publicate din această arie de cercetare. La începutul carierei a publicat cronică teatrală în diferite publicații din țară și din Ungaria, a fost fondatorul revistei teatrale Függöny, după care a lucrat ca dramaturg în sens german. A colaborat la realizarea unor spectacole în zece teatre din trei țări, a fost Director de comunicații la Teatrul Tamási Áron, apoi a condus departamentul PR al Trupei Harag György. Din 1998 este cadru didactic titular al Facultății de Teatru și Film UBB (respectiv al predecesorilor acestuia), timp de patru ani fiind și directorul Departamentului Maghiar de Teatru. A susținut workshopuri și cursuri invitate la Universitatea de Artă Teatrală și Film din Budapesta și la Universitatea Reformată Károli Gáspár din Budapesta.

1.

În cazul dramaturgiei maghiare se poate vedea o defalcare clară între piesele socialiste și cele nemarcate de ideologia respectivă. Prima categorie a dispărut în mare măsură, cea de a doua este prezentă în continuare în repertoriul teatrelor maghiare, atât din Ungaria, cât și în cele de peste hotare. Acestea din urmă pot fi – și sunt – considerate piese care prezintă valori și probleme

universale, au o formă dramatică și un stil ce nu sunt marcate în niciun fel de realismul socialist sau de modernismul socialist – singura lor legătură cu comunismul datorându-se exclusiv datei la care au fost scrise.

2.

Din fericire, în dramaturgia maghiară, există foarte multe piese neideologice, sau autori a căror operă nu a fost marcată de ideologia/ propaganda socialistă. Printre acestea, se pot număra autori care și/au început cariera între cele două războaie mondiale și perioada comunistă s-a interferat doar cu ultimele lor opere, la fel cum putem găsi și autori care au prins această epocă doar la începutul carierei lor. Doar câteva exemple, fără a încerca o listă completă: *Flacăra de făclie* (*Fáklyaláng*) de Illyés Gyula; *Oszlopos Simeon și Edenul pierdut* (*Elveszett paradicsom*) de Sarkadi Imre; *Familia Tót* (*Tóték*), *Jocul de-a pisica* (*Macskajáték*), *În căutarea cheii* (*Kulcskeresők*) ale lui Örkény István. Piese și adaptările lui Szabó Magda, de exemplu: *Acea zi frumoasă, luminată* / *Az a szép, fényes nap*; *Haleluia* (*Halleluja*) de Kornis Mihály; *Sfântul Gheorghe și balaurul* (*Szent György és a sárkány*) de Weöres Sándor; *Câinii* (*Kutyák*) de Bereményi Géza; *Trilogia* (*Curățenie – Întâlnire – Însmormântare*) / *Takarítás – Találkozás – Temetés*) a lui Nádas Péter; *Impostorul* (*Az impostor*), *Tacâmuri de pui* (*Csirkefej*) de Spiró György; *Imn* (*Himnusz*), *Familia sfântă* (*A szent család*) de Schwajda György.

Dintre piesele autorilor ardeleni aș aminti: *Portarul răzbunător* (*A bosszúálló kapus*), *Câinele câteodată își ridică piciorul* (*Az eb néha emeli a lábát*) de Páskándi Géza; *Guvernatorul lui Caligula* (*Caligula helyratója*) de Székely János; *Floriile unui geambaș* (*Egy lócsiszár virágvasárnapja*) de Sütő András.

4.

Absurdul și umorul lui Örkény István. Magia și teatralitatea cuvântului în piesele lui Nádas Péter; Spiró György, datorită caracterelor ce apar în piesele lui, oferind roluri excepționale actorilor; Weöres Sándor, datorită poeticii, psihologiei și metafizicii fine ce apar și în piesele lui.

Dramatismul elementar, aspectele existențialiste și universalitatea pieselor lui Székely János, „absurdoizii” lui Páskándi Géza. Poveștile adaptate pe scenă ale lui Lázár Ervin, sau – de această dată, un autor transilvan – Bajor Andor.

5.

Oricare din cele enumerate la punctul 2. Am avut ocazia să lucrez (ca dramaturg, în sens german) la montarea a două piese din epoca socialistă, *Impostorul* lui Spiró și o poveste muzicală, *Tortul fermecat* de Muszty Bea – Dobay András. Dacă ar fi cazul, aş lucra bucuros la o nouă montare a acestora, ambele fiind piese de-a dreptul valoroase. (Dacă a venit vorba de piese muzicale, aş lucra bucuros la o montare a baladei rock *Kőműves Kelemen* a lui Szörényi Levente – Bródy János – Sarkadi Imre – Ivánka Csaba, scrisă pe baza piesei neterminate a lui Sarkadi Imre, fiind o adaptare dramatică a baladei populare *Kőműves Kelemen*, baladă care seamănă cu balada *Meşterul Manole* – despre creație și etică).

BODOLAY Géza

Regizor, traducător. A absolvit Istoria artei și limba și Literatura maghiară – literatură comparată la Universitatea Eötvös Loránd din Budapesta; ulterior, Regie la Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică din Budapesta; doctorat în artă. Director la Teatrul Katona József din Kecskemét; șef al secției de proză la Teatrul Național din Szeged; director al Institutului și Muzeului Național de Teatru (Budapesta); director interimar al Institutului de Artă Teatrală „Imre Sinkovits” din cadrul Universității de Artă Teatrală și Cinematografică (din noiembrie 2020). A regizat pus în scenă peste 120 de producții teatrale la teatre din Ungaria, Germania, Polonia, Slovacia și România. Își montează propriile traduceri (din rusă, poloneză, germană, engleză sau franceză). Profesor universitar la Universitatea reformată „Károli Gáspár” din Budapesta, Universitatea Babeș-Bolyai Cluj; profesor invitat la Universităt der Künste din Berlin și la Universitatea „József Attila” din Szeged. Premiul Jászai Mari; membru al Corpului public al Academiei Maghiare de Științe și membru al Corpului public non-academic al MMA.

1.

Dacă luăm în seamă operele scrise pentru scenă în perioada istorică 1949 – 1989, se pot distinge trei perioade diferite: prima din 1947 și până în 1957, a doua din 1957 în 1977, și a treia perioadă care se extinde până la căderea comunismului. În acești patruzeci de ani, au apărut suficiente piese, texte, scrieri, care și astăzi

sunt adaptabile la scena contemporană, chiar dacă stilurile teatrelor au trecut prin schimbări semnificative. Despre unele se știa deja, la premieră, că nu reprezintă o valoare. În același timp, au apărut, însă, pe scenă și piese dramatice interesante, care, ulterior, au putut să demonstreze că merită să fie montate și azi (parțial, cu siguranță, dar câteodată și în întregime).

Temele istorice dețin această abilitate de a fi montate din nou. Menționăm piesele scrise și jucate în limba maghiară, care au apărut, în marea lor parte, chiar în Ardeal (România), dar merită menționați și autori de excepție din Iugoslavia sau Slovacia, și, evident, cei ce au emigrat în Vest. Dintre aceștia, George Tabori a fost jucat peste tot în lume. Iată o listă a acestor autori, fără certitudinea că ea ar fi exhaustivă: Weöres Sándor, Sarkadi Imre, Németh László, Illyés Gyula, Sütő András, Páskándi Géza, Örkény István, Székely János, Csíki László, Hubay Miklós, Tamási Áron, Csurka István, Határ Győző, Eörsi István, Spiró György, Lezsák Sándor, később: Nádas Péter, Esterházy Péter.

2.

Acest lucru este valabil aproape fără excepție la autorii mai sus enumerați. Ei, fie au evitat complet ideologia „socialist-științifică”, fie au avut de a face cu ea mai degrabă în calitate de oponenți. De fapt, toată această perioadă poate fi caracterizată prin jocul teatrelor împreună în complicitate cu publicul pentru a păcăli Puterea. Până și piesele scrise cu gândul de a extinde propaganda oficială au eșuat, căci, prin modul în care au fost montate de cele mai bune teatre, creatorii s-au străduit să obțină efectul opus față de ce era intenționat. Mai ales pentru cineva care era un autor important, să intre în rândul propagandiștilor ar fi fost destul de dureros – iar după 1957, ar fi chiar greu să găsim exemple pentru așa ceva. Politica culturală a lui Kádár și Aczél György i-a împins pe directorii de teatre în direcția înțelepte autocenzuri, după modelul celor trei „T”-uri: *támogatni* (a sprijini) – *tiltani* (a interzice) – *tűrni* (a tolera).

3.

Rezultatul indubitabil al naționalizării din 1948 este aparatul de teatru centralizat și finanțat (parțial) până și în prezent. Spre deosebire de alte modele occidentale practicate astăzi, acest model – până și în 2021 – permite teatrelor

să nu-și definească existența sau repertoriul pe baza încasărilor, ci să aibă șansa de a oferi o misiune publică de difuzare a culturii. Sperăm că șansa asta va mai putea fi susținută încă o perioadă.

4.

Un regizor de teatru, dacă se ambiționează, este capabil să fabrice un spectacol din orice text. Azi se pornesc destul de mulți în direcția asta, și din ce în mai puțini se țin punctual de textele originale. Desigur, concluziile merită să fie luate numai în urma rezultatelor concrete.

Depinde de caracterul fiecărei instituții teatrale, dacă înclină în direcția elogierii nostalgice a trecutului, a transformărilor poetice, sau a demonstrațiilor deconstructiviste. Dintre cei menționați mai sus, pentru mine, Weöres Sándor este cel mai apropiat, din mai multe considerente, dar sunt mulți care îl montează din nou și pe Örkény sau Tamási. Putem aduce exemple interesante să ilustrăm că și din opere dramatice aparent neînsemnate se pot monta piese cu succes răsunător. Din opereta de broșură *Magazin de stat*, Ascher Tamas a creat o piesă ironică de mare succes, în 1973.

5.

În zilele noastre, asta este, mai degrabă, o chestiune care ține de regizor și de trupa teatrului. Însă, dacă am avea sarcina, ca dramaturgi practicanți, să recomandăm autori și titluri unui director curios abia sosit de pe Lună, atunci i-am înmâna următoarea listă: (rămâne valabilă lista elaborată de către dr. Szabó Attila).

În ultimele zile, în cadrul unui curs susținut pentru studenții Universității Karoli Gaspar, m-am apucat să prescurtez „voluminosul text” al operei dramatice a lui Németh László: *Széchenyi*. Mi-am propus, din curiozitate, să aflu dacă această piesă, scrisă acum 70 de ani, va mai putea fi folosită pe scenă, fiind odinioară montată de maestrul meu, Ádám Ottó. Dacă renunțăm la două

treimi din text și la un personaj, vom obține o dramă istorică deosebit de bună de montat. Mulți contemporani cu noi ar fi mândri dacă ar putea redacta un text despre un eveniment istoric la un nivel identic sau măcar asemănător cu acesta. Așadar: depinde numai de noi.

KISS Csaba

Regizor și dramaturg (n. în 1960, Târgu-Mureș). În 1986, s-a stabilit la Budapesta. Absolvent al Facultății de Fizică a Universității Babeș-Bolyai din Cluj (1984); licențiat în dramaturgie/teatologie, la Universitatea de Artă Teatrală și Film din Budapesta (1992); doctorat în arte / DLA (2006) și abilitare pentru conducere de doctorat (2018). Lector la editurile Európa și Gondolat; redactor șef la Erdélyi Tudósítások (din 1989); director adjunct (1992-1993) și director (2012-2015) al Teatrului Național din Miskolc; director artistic al scenei Padlásszínház a Teatrului Național din Győr (1994-1998); director artistic al Teatrului Új Színház din Budapesta (1998-2001). Cadru didactic titular al Universității de Artă Teatrală și Film din Budapesta (din 1994). Autor al unor piese precum: *Animus și Anima* (*Animus és Anima*), *Dar ce s-a întâmplat cu femeia?* (*De mi lett a nővel?*), *Repetiția de seară* (*Esti próba*), *Întoarcerea în Elsinore* (*Hazatérés Dániába*), *Șerpoaica* (*A dög*), *Iubirile lui Cehov* (*Csehov szerelmei*), *Zile și nopți* (*Nappalok és éjszakák*), *Iuda* (*Júdás*). Unele au fost traduse și în limba română, fiind publicate în două volume: *Întoarcerea în Elsinore* (2017) și *Iubirile lui Cehov* (2020). Ca regizor, a montat atât texte clasice, cât și piesele proprii în diferite teatre din Budapesta, Győr, Miskolc, Veszprém, Debrecen, dar și Sfintu Gheorghe sau Târgu Mureș. În 2021, a realizat versiunea TV a piesei sale *Repetiția de seară*, producție a Casei de Producție a TVR. Premiul de stat Jászai Mari (pentru teatru) și József Attila (pentru literatură). Membru titular al Academiei Maghiare de Arte (din 2013).

Întrebarea este una complexă și nu poate fi abordată doar prin prisma pieselor dramatice și a textelor scenice. O parte dintre piesele nepolitice (povești de familie sau de dragoste, drame istorice, comedii, piese muzicale sau distractive) ale anilor 60-80 au supraviețuit schimbării regimului, fiind montate din când în când din nostalgie sau ca exercițiu de stil. Exemple sunt piesele lui Szabó Magda, *Egy szerelem három éjszakája* (*Cele trei nopți ale unei iubiri*) de Hubay Miklós, *Adáshiba* (*Emisie*) de Szakonyi Károly sau piesele bine scrise ale lui Karinthy Ferenc sau Görgy Gábor.

Singurul dramaturg al epocii realmente „viu” și pe scenele de azi este Örkény István, care are trei piese prezente permanent pe repertoriul teatrelor: *Tóték* (*Familia Tót*), *Macskajáték* (*Jocul de-a pisica*), *Kulcskeresők* (*În căutarea cheii*). La rândul lor, acestea au avut, în vremea respectivă, și un subînțeles politic, deoarece vorbeau despre revolta împotriva dictaturii, despre emigrația vestică, respectiv despre lipsa de perspectivă a vieții cotidiene. Montarea lor putea accentua aceste conținuturi sensibile regimului kadarian, dar piesele aveau efect și în cazul în care au fost „pur și simplu” jucate – fapt demonstrat și de primirea lor internațională.

Piese de succes și autorii cu influență mare ai anilor 60-70 au dispărut, însă, de pe paleta teatrală de azi. În repertoriile contemporane am căuta degeaba piesele cu un conținut social-politic accentuat ale lui Németh László, Illyés Gyula, Sarkadi Imre sau Csurka István. Acest lucru are la bază două motive: limbajul teatral al secolului XXI a trecut peste aceste piese bazate pe verbalitate, pe dispută, în care două sau mai multe adevăruri personificate de figurile scenice se luptă între ele. S-au schimbat între timp și personajele specifice ale epocii: polițistul, șeful, muncitorul, intelectualul sau reprezentantul puterii au azi o altă semnificație. Și ceea ce poate este și mai important: a dispărut acea cultură teatrală bazată pe ambiguitate, pe mesajele dintre rânduri, care a făcut ca aceste piese să fie opere cu un caracter de opoziție, de revoltă, care demască sau critică regimul. Acestea au eludat cenzura de stat și de partid – lăsând adevăratul lor conținut pe seama publicului spectator al spectacolelor – cu o eficacitate atât de mare, încât cititorul de azi nici nu înțelege unde apare în ele aspectul politic. Unele dintre aceste piese au încercat să dezvăluie minciunile regimului – pe când ideologia ridica în slăvi anumite fenomene sociale (de ex. tipul omului socialist, lozinca „omul – ceea mai mare valoare”, dreptatea și egalitatea socială, munca etc.), în realitate de zi cu zi totul se întâmpla exact pe dos: muncitori alcoolici, fără iluzii, oameni fără orice perspectivă, corupție, șpagă, turnători ș.a. Piesa *Csirkefej* (*Tacâmuri de pui*) a lui Spíró György, de exemplu, care, în momentul premierei sale, a avut o încărcătură politică de opoziție accentuată, confruntă regimul cu propriile lui minciuni. Împreună cu destrămarea ideologiei socialiste și piesa și-a pierdut această încărcătură

politică, dar, dat fiind că este a operă tragică bine scrisă, teatrele o pun din când în când în repertoriu.

O parte dintre piesele (și filmele) maghiare interzise sau urmărite politic de regimul lui Kádár au amintea publicului de revoluția reprimată în sânge din 1956. Această traumă națională a însoțit consolidarea regimului, deoarece o țară întreagă a fost martor la revolta împotriva dominației sovietice, la reprimarea dorinței de libertate, la represiuni. Era destul un singur simbol (piatră cubică – baricadă, ascultarea radioului Radio Europa Liberă, mormânt – mormântul comun al celor executați etc.) ca spectatorul maghiar al acelor vremuri să înțeleagă perfect despre ce este vorba în piesa respectivă. De exemplu: *Trilogia* lui Nádas Péter, mai multe piese ale lui Eörsi István, sau filmele lui Makk Károly, Mészáros Márta, Gárdos Péter și alți regizori. Aceasta este și tematica piesei *Az imposztor (Impostorul)* de Spiró György, care a avut mai multe premiere, în ultimii ani, datorită rolurilor extraordinare din piesă.

După schimbarea regimului, a venit valul opus, pe lângă prelucrarea istorică demnă de evenimentele din 1956, au apărut și piese patetice de calitate îndoielnică și baterea conjuncturală în piept. Acestea din urmă au luat locul operelor nuanțate, de valoare incontestabilă, care prezintă revoluția.

În rezumat: la vremea lor, montarea scenică, semnele ascunse, înțelese însă de public, au făcut un manifest politic din piesele de opoziție la regimul și sistemul socialist. Acest subtext nu poate fi înțeles de către cititorul de astăzi decât cu ajutorul unor studii preliminare sau al unui aparat critic bogat. Au supraviețuit epocii doar piesele bine asamblate din punct de vedere dramaturgic, care funcționează și în sens clasic; aspectele politice nu sunt apreciate (și nici înțelese, cred eu) de posteritate. În repertoriile teatrelor maghiare contemporane, rolul dramaturgiei perioadei socialiste este neînsemnat, iar prezența internațională a acestor piese (cu excepția a 1-2 autori) este minimă. Lumea socialismului nu poate fi evocată, deoarece spectatorii mai tineri de azi, fie nu concep, fie consideră incredibilă absurditatea originară a regimului.

Istoric de teatru, profesor universitar. A absolvit Istoria teatrului (2006), la Universitatea Pannon din Veszprém; deține titlul de doctor, obținut la Școala Doctorală de Științe ale Literaturii din Pécs (2018). A beneficiat de o bursă Fulbright la New York City University Martin E. Segal Theatre Center (2013-2014); din 2006, este membru al grupului internațional de cercetare de sociologie a teatrului. Teme principale de cercetare: teatrul contemporan central-european, teatrul și prelucrarea trecutului, metodele de scriere digitală în istoriografia teatrului, teatru social și documentar, sociologia teatrului; coordonator și inițiator a numeroase proiecte (PACE.V4, TACE, ECLAP). A publicat două cărți de autor la editurile Kronosz și Prae (2019). Cadru didactic universitar la Universitatea reformată „Károli Gáspár” și la Universitatea de Teatru și Film din Budapesta; director adjunct al Institutului și Muzeului Național de Istorie a Teatrului din Ungaria (din 2014). Premiul pentru tineri muzeologi „Pulszky Károly” (2018); președinte al Pulszky FIAT, Societatea Pulszky al Muzeologilor Tineri; membru onorific al echipei de curatoriere maghiare al Quadrienalei.

Dragă Liviu Malița,

În urma coordonării cu Bodolay G. și Gajdo T., o să încerc să vă răspund la întrebările adresate, dar, fiindcă sunt în totalitate de acord cu D-l Bodolay, aş avea de adus numai adăugiri la precizările lui, adăugiri bazate pe informații din baza de date de teatru curatoriată de OSZMI.

1.

Mai jos i-am selectat pe cei mai jucați dramaturgi maghiari „contemporani”, din baza teatrală de date (<https://szinhaztortenet.hu/>). Apar predominant cei care au scris drame în a doua parte a secolului XX (cu câteva excepții). Din tabelul de mai jos, putem distinge că anumiți autori sunt populari și înainte, dar și după 1989 (Tamási Áron, Örkény István, Hubay Miklós), pe când piesele altora abia de sunt montate (Fejes Endre, Csurka István, Eörsi István). Se poate vedea și din exemplul lui Csurka Istvan, „toleratul”, în comparație cu „sprijinitul” Fejes Endre, că prezența în repertoriul teatrelor nu este neapărat condiționată de apartenența ideologică. Deși preferințele depind de mai multe

considerente, totuși, predomină criteriul tematicii. Nu se poate spune despre niciunul dintre dramaturgii mai jos menționați că ar fi deservit aparatul de propagandă al statului.

Autor/ Dramaturg	Născut	Nr. total al reprezen- tațiilor	Prima reprezentare	Înainte de 1990	1990- 2000	După 2000	Notă
Illyés Gyula	1902	102	1948	80	14	8	Mai popular înainte de 1990.
Németh László	1901	96	1938	76	9	11	Mai popular înainte de 1990.
Tamási Áron	1897	121	1935	61	21	38	Popular în toată perioada.
Örkény István	1912	163	1948	60	33	70	Popular în toată perioada.
Csurka István	1934	61	1964	47	7	7	Popular înainte de 1990, dar nu și după.
Hubay Miklós	1918	75	1942	45	11	19	Popular în toată perioada.
Szakonyi Károly	1931	71	1963	37	15	19	Popular în toată perioada.
Sarkadi Imre	1921	50	1952	36	3	11	Popular înainte de 1990, după aceea nu, iar după 2000 din nou popular.
Páskándi Géza	1933	48	1968	33	3	12	Popular în toată perioada.
Sütő András	1927	67	1962	29	17	21	Popular în toată perioada.
Weöres Sándor	1913	70	1965	25	12	33	Popular în toată perioada și din ce în ce mai mult.
Fejes Endre	1923	25	1963	20	2	3	Popular înainte de 1990, după aceea abia jucat.
Gyurkó László	1930	23	1967	19	2	2	Popular înainte de 1990, de abia jucat după.
Szabó Magda	1917	48	1960	17	11	20	Populară în toată perioada.
Spiró György	1946	100	1978	15	21	64	Popular începând cu anii '80, total altă generație de dramaturgi.
Székely János	1929	41	1978	14	10	17	Scrie dramaturgie din 1954, este descoperit „târziu” de scenă, e popular până în zilele noastre.

Autor/ Dramaturg	Născut	Nr. total al reprezen- tațiilor	Prima reprezentare	Înainte de 1990	1990- 2000	După 2000	Notă
Déry Tibor	1894	19	1947	14	1	4	Popular înainte de 1989, în special în ultimii ani.
Nádas Péter	1942	21	1980	13	8	8	Este prezent constant pe scene, dar e cunoscut în primul rând ca scriitor.
Eörsi István	1931	20	1967	10	8	2	Este jucat din ce în ce mai puțin.
Kornis Mihály	1949	19	1981	6	8	5	Popular în perioada 1990- 2000.
Esterházy Péter	1950	14	1981	1	4	9	Popular după, dar nu e cunoscut ca dramaturg la bază.

2.

Mai degrabă contrariul ar fi greu de demonstrat, fără o cercetare aprofundată. Teatrele maghiare și-au îndeplinit partea lor de obligații jucând piese propagandistice, constând, în mare parte, din autori sovietici. Însă și numărul acestora a scăzut dramatic. Potrivit bazei de date, s-au înregistrat 61 de reprezentații în anii '60, numărul acestora scăzând la 26, în anii '70, iar, în anii '80, au fost numai 2 reprezentații cu piese ale unor autori sovietici. După o vreme, cum dictatura începea să se tempereze, „sarcina” putea fi îndeplinită numai prin reprezentații a autorilor ruși clasici. Evident că, în special prin anii '50, au fost puse în scenă și piese de propagandă, în teatrele maghiare; până și teatrul de păpuși a jucat piese de propagandă, cu participarea lui „Traktor Ferke”. În legătură cu politica de spectacole și a funcționării teatrelor din anii '50, mai poate fi consultat articolul lui Korossy Zsuzsa (Színháztudományi Szemle, 38, OSZMI, 2009, 39.): https://library.hungaricana.hu/hu/view/SZAK_SZIN_Sztasz_38/?query=digit%C3%A1lis%20sz%C3%ADnh%C3%A1zt%C3%B6rt%C3%A9net&pg=38&layout=s

Reprezențaii ale autorilor maghiari în perioada 1950-1990	1950-1960	1960-1970	1970-1980	1980-1990	1990-2000	2000-2010	2010-2020
Reprezențaii maghiare în totalitate	1178	1704	1413	1817	2120	2863	3565
Toate reprezentațiile care apar în baza de date	2653	3566	3418	4406	5046	6463	8430
Proporție procentuală (texte maghiare/ totalul)	44,40%	47,78%	41,34%	41,24%	42,01%	44,30%	42,29%
Premieră pe text maghiar	179	479	518	547	692	1013	1301
Proporție procentuală	6,75%	13,43%	15,16%	12,41%	13,71%	15,67%	15,43%

Tabelul de mai sus ne arată o imagine de ansamblu. Se poate distinge destul de bine mărirea numărului constant al reprezentațiilor, adică lărgirea sistemului de teatru maghiar. De asemenea, e interesant de văzut că, în toată perioada menționată, lucrările autorilor maghiari se plasează sub 50% din producția de spectacole, ce cuprinde autori clasici și contemporani deopotrivă. Faptul că piesele contemporane maghiare câștigă mai mult loc în peisaj se poate deduce din creșterea numerică constantă a premierelor autorilor maghiari, mai semnificativă după căderea comunismului și considerabil după 2000. Probabil asta explică și de ce, după '89, scade interesul pentru literatura dramatică maghiară a celei de a doua jumătăți de secol. Apare o nouă generație de autori de dramaturgie, care va prefera adaptarea scenariului la spectacolul în cauză decât să se bazeze pe literatura dramatică. După '89, și regizorii se vor orienta spre textele clasice (pe alocuri re-traduse sau rescrise), iar dramaturgii maghiari contemporani nu mai găsesc regizorii pentru a-și stabili o formă scenică potrivită (De ex.: Térey János).

3.

Pe lângă sistemul de finanțare semnificativ pus la dispoziție de stat, aspect pe care l-a menționat și Géza, a rămas în picioare și sistemul de abonamente, care nu numai că permite planificarea veniturilor din bilete, dar contribuie și la integrarea în tradiția societății a mersului la teatru în grup. Acest lucru atrage

un număr însemnat de public tânăr chiar și în context european. Dar, în unele cazuri, acest sistem de abonamente poate compromite asumarea de către teatre a unei politici de spectacol mai curajoase, respectiv un spectacol nu poate să „dispară”.

4.

Din tabelul afișat mai sus, reiese care sunt, în anii care urmează căderii comunismului, respectiv în ultimele două decenii, acei autori care au rămas și și-au păstrat în continuare popularitatea. E interesant de semnalat redescoperirea pieselor „istorice” ale lui Székely János, care este montat din ce în ce mai des după 2000. Dacă ar fi să enumăr preferații mei, i-aș menționa pe Örkény István, Weöres Sándor sau Sütő András.

TOMPA Andrea

Scriitor, critic de teatru; conferențiar la Departamentul Maghiar de Teatru, în Universitatea Babeș-Bolyai. A absolvit Facultatea de Filologie; PhD la Universitatea Eötvös Loránd din Budapesta. În perioada 2000-2007, a lucrat la Institutul și Muzeul de Teatru din Budapesta; editor la revista *Színház* (2005-2020), redactor șef (2015-2020). Membru în comitetele de redacție ale revistelor: *Theater* (editată de Yale School of Drama), *Studia Dramatica* și *Pannonhalmi Szemle*. Președinte al Asociației Criticilor Maghiari de Teatru (2009-2015). Publică regulat în: *Theater Heute* și *Theater. Visiting profesor* la Universitățile: Yale School of Drama, Vilnius Theater and Music Academy, Hungarian Theater and Film Academy. A publicat 4 romane în limba maghiară, pentru care a primit multe premii în Ungaria și Polonia; trei volume publicate în limbi străine. În perioada 2019-2020, a beneficiat de un grant pentru artiști la Central European University Institute for Advanced Studies. Ultima conferință internațională importantă organizată a avut loc la UBB, în decembrie 2021: *The Invisible History as Her Story*. Membru al Academiei Maghiare de Literatură și Artă (din 2019).

1.

Voi prezenta aici câteva puncte personale de vedere, din postura mea de cercetător al teatrului maghiar din România și Ungaria, referitoare la întrebarea „unde sunt piesele scrise înainte de 1989, astăzi?”. Mă voi limita la

reprezentările teatrale pe care le-am studiat. Principala problemă o constituie, cred, atitudinea generală a societății față de trecutul apropiat, de perioada comunistă – o problemă de înțelegere și de metabolizare a acestui trecut.

Reprezentările acestui trecut apropiat în arta țărilor din Europa de Est pot fi descrise prin două noțiuni, care se află la poli opuși: cea de nostalgie și cea de *tabu*, cea din urmă rezultată din lipsa conversațiilor despre acest segment istoric. Această tabuizare va duce, în mod firesc, la o absență a reprezentărilor scenice. „Marea tăcere” despre trecutul apropiat are ca rezultat direct faptul că orice produs cultural sau artistic al acestui trecut este eliminat, fără nicio analiză valorică prealabilă. Nimic din această producție nu își poate găsi, așadar, locul pe scenă. Atitudinea nostalgică, pe de altă parte, poate fi egalată cu un refuz al schimbării radicale a societății, dar și cu o supraviețuire a formelor estetice în limbajul teatral, fără a cântări însă raportul dintre ideologie și valoare estetică. Discursul nostalgic nu performează niciun fel de interogare critică și promovează valoarea intrinsecă a produsului comunist. Astfel, aceasta este o atitudine care ar favoriza punerea în scenă a pieselor comuniste, dar care nu cred că își găsește corespondent în realitate. Tipul de nostalgie despre care vorbesc este unul inconștient, nu vorbesc despre un program ideologic cu consecințe asupra mediului artistic. Nostalgia inconștientă favorizează limbajul trecutului, unul al sugestiilor, al simbolurilor, un limbaj al unor piese bine receptate și care nu au presupus riscuri pentru dramaturgi. Această lipsă de risc mi se pare o toxică tradiție, în teatrul culturii maghiare și a celei românești, în prezent.

Reevaluarea trecutului și atitudinea critică față de acesta ar necesita o lectură nu doar estetică a pieselor în cauză, ci și una istorică, atentă la ideologie, o lectură sociologică. Această metodologie este însă una foarte rar întâlnită în domeniu.

Limbajul teatral progresiv, de astăzi, este unul care promovează franchețea, directețea. Formele cathartice căutate de oamenii de teatru ai prezentului nu mai sunt date de un limbaj care sugerează, prin simboluri și metafore, sensul, ci unul care spune lucrurilor pe nume. Asta înseamnă libertatea prezentului. Euforia sau chiar euristica teatrală este una a libertății denumirii concrete și directe, motiv pentru care teatrul documentar este o formă contemporană de succes. Acest limbaj este unul necunoscut dramaturgiei de până la 1989. Vom

descoperi, cu toate acestea, deseori, în teatrul contemporan maghiar, o atitudine pseudo-critică față de societate și față de prezent, prin puneri în scenă care uzează de limbajul teatrului trecutului, un limbaj cu sugestii, cu simboluri, al cărui sens „se citește printre rânduri”. Acest limbaj are drept model textele clasice și oferă – actorilor și publicului deopotrivă – plăcerea de a înțelege prin complicitate. Consider că acest tip de limbaj este unul toxic, deoarece dă impresia unei trăiri a unui trecut în care nu putem spune lucrurilor pe nume. Este o iluzie falsă și un procedeu derutant.

Concluzia mea generală se leagă, așadar, de faptul că piesele din perioada comunistă nu își găsesc spațiu în cultura teatrului din prezent, însă limbajul acelor piese a supraviețuit parțial.

Din teatrele maghiare au dispărut, de asemenea, chiar și cele mai importante piese ale dramaturgiei naționale de dinainte de 1989. Evenimentele politice de după 2010 au dus însă la un reviriment al anumitor piese, precum *Familia Tóth* de István Örkény, cu ajutorul cărora se poate trasa o paralelă între regimul comunist (caracterizat prin frică, cenzură etc.) și regimul Orbán. Acest paralelism nu este întâmplător. Ceea ce lipsește de pe scenele din Ungaria și România este o reinterpretare critică a trecutului prin piese de dinainte de 1989. Teatrele *mainstream* din Ungaria și teatrele maghiare din România dialoghează cu trecutul doar prin piese mai recente sau texte postdramatice. Se pare că piesele cu încărcătură ideologică nu sunt de interes, atunci când se caută stabilirea unui astfel de dialog. Eu cred însă că tocmai aceste piese ar reprezenta un foarte bun material de explorat, în acest sens, cu condiția angajării unui ochi critic, de cercetător, istoric și sociologic totodată din partea regizorului.

O ultimă chestiune pe care aș dori să o discut se referă la cenzură. Studiind piesele maghiare interzise în perioada comunistă, în Ungaria, (spre exemplu *Szabadsághegy / Muntele libertății* de Gáli József, a cărei premieră a avut loc în octombrie 1956, devenind simbolul revoluției, după care a fost interzisă, și publicată abia în 1989, sau piesa lui Mészöly Miklós *Ablakmosó, Spălătorul de geamuri* din 1964, deși publicată ca piesă, nu reușește să fie pusă în scenă în teatre), am ajuns la concluzia că piesele care nu au putut fi descoperite în epoca în care au fost scrise și nu au avut niciun fel de impact prin reprezentațiile lor teatrele nu doar că nu au intrat, în consecință, în tradiția teatrală națională, dar nici nu vor reuși să mai recupereze vreodată acest handicap. Principalul motiv

se leagă de limbajul teatral și de convențiile dramaturgice, care se schimbă continuu și, de cele mai multe ori, în forme radicale. Singura soluție de revizitare coerentă și cu impactul dorit al acestor piese ar fi, cred, o reevaluare a operei prin prisma contextului epocii în care a fost scrisă – un gest metacritic, de la distanță, care ar putea funcționa ca o punte între trecut și prezent.

Schimbarea paradigmatică a artelor performative spre un teatru postdramatic influențează atitudinea față de orice text. Textul dramatic nu mai reprezintă baza exclusivă a teatrului jucat. Asta nu înseamnă însă că, în convențiile noii paradigme, aceste texte nu mai pot fi revizitate sau exploatate.

2.

Orice text dramatic conține o viziune asupra lumii, așa cum spune și Lukács György în *Istoria dramaturgiei moderne*. Când această viziune este depășită, se transformă în trecut, ies la iveală „adevărurile” structurilor dramatice. Când ne uităm la anumite piese din trecut le putem reevalua din perspectiva noilor teorii (*gender*, postcoloniale sau alte paradigme critice și sociale). Lukács a scris acum un secol. De atunci, arta performativă a cunoscut mai multe schimbări paradigmatică, dându-ne libertatea de a deconstrui texte, de a intra în dialog cu ele, de a le studia din punct de vedere istoric și sociologic. Avem această libertate, întrebarea rămâne de ce nu o punem în practică?

5.

Așa cum reiese din ce am spus deja, chiar și textul cel mai contaminat ideologic sau lipsit de valoare estetică poate fi un material excelent. Chiar și un eveniment de tipul Cîntării României poate fi un material exploatabil. Cultura performativă contemporană nu este o cultură a pieselor „bine scrise”, cu aspirații legate de canonicitate, ci una critică și postdramatică; cheia constă în atitudinea critică față de prezent și de trecut, în voința de a înțelege lumea și de a intra în dialog cu societatea.

Dramaturg (n. 1957); profesor universitar la Facultatea de Teatru și Film din cadrul UBB Cluj, profesor invitat al Universității Károli Gáspár din Budapesta. Din 1990, lucrează ca dramaturg rezident al Teatrului Maghiar din Cluj. Piese sale au fost montate și sunt pe afiș la teatre importante din țară și străinătate: La MaMa, New York, Spooky Action Theatre, Washington DC, Theatre Y Chicago, [Foreign Affairs] Londra, Thália Színház Budapesta, Teatr Nowy Poznań, Rosemary Branch Theatre. London, Teatrul Național „Csokonai”, Debrecen, Teatrul Maghiar de Stat Cluj, Teatrul Național Cluj, Teatrul „Tamási Áron”, Sfântu Gheorghe, Teatrul De Nord Satu Mare etc. Invitat ca *visiting profesor* și *guest lecturer* la multe universități de prestigiu: Yale University, University of California, San Diego, Calvin University, Korea National University of Arts, Northern Illinois University etc. Pe lângă volumele de poezie și teatru, a publicat mai multe cărți de critică teatrală și teatrologie. În 2017, a apărut, la Editura Intellect (Bristol-Chicago), o carte dedicată dramaturgiei sale, editată de Jozefina Komporaly: *András Visky's Barrack Dramaturgy. Memories of the Body*. A primit multe premii de literatură și teatru, dintre care cele mai importante sunt Premiul „József Attila”, Premiul „Szép Ernő”, Premiul „Salvatore Quasimodo”.

1.

Dramaturgia maghiară, chiar și cea din Transilvania, prezintă o continuitate spectaculoasă între cele două perioade, iar explicațiile acestui fenomen sunt, desigur, multiple și de factură diferită. Au însă, probabil, o rădăcină comună, și anume caracterul tradiției teatrale. În cultura teatrală maghiară, instituția dramaturgului, în termen german, sau a dramaturgului de scenă, cum i se mai spune, este integrată în mod organic în praxisul teatral, și aceasta se reflectă în structura instituțională, atât a teatrelor *mainstream*, cât și a celor independente sau alternative. Dramaturgul este eminența cenușie a teatrului, „cititorul avizat” de piese de teatru, care nu se ocupă numai de „teatralizarea” unui text dramatic (din acest punct de vedere, sintagma „dramaturg de scenă” este una restrictivă), ci și de descoperirea și formarea noilor autori dramatici, în conformitate, de fapt, cu bazele puse de primul dramaturg al modernității clasice, hamburgianul G.E. Lessing. Pe lângă această „privire spre interior”, dramaturgul face, de regulă, parte dintr-un *network* supranațional distinct al dramaturgilor de teatru, fiind deci pregătit să propună piese noi în repertoriul teatrelor. În România, teatrele maghiare, la fel ca și teatrele românești, nu dispuneau, și nu dispun nici acum în mod oficial și instituționalizat, de posturi de „dramaturg”, dar tradiția teatrală suprascrie reprezentanța instituțională, mai ales în condițiile rezistenței față de

un regim totalitar. Punctul cardinal de orientare a teatrului din Ungaria a fost, și în multe privințe a și rămas, teatrul german. Faptul se reflectă – accentuez acest lucru! – în structura instituțională a teatrelor orășenești și naționale (modelul Stadttheater). Ca să amintesc și un nume, unul singur: dramaturgul cu influență definitorie în viața teatrală din Ungaria din ultimii cincizeci de ani a fost Radnóti Zsuzsa, o adevărată „instituție în instituție”. Ea a creat foarte mulți autori dramatici importanți, unii dintre ei au devenit autori clasici, prezenți pe afișele teatrelor de limbă maghiară și pe scenele internaționale. Pentru mine, Radnóti Zsuzsa este modelul dramaturgului ideal, erudiția ei, „auzul” atât de special de care dispune și, nu în ultimul rând, finețea cu care îi convinge pe autorii aflați departe de scenă să experimenteze, în scriitura lor, relația vie dintre text și spațiu a creat o adevărată școală de dramaturgie în cultura maghiară. Și Teatrul Maghiar din Cluj a avut un dramaturg legendar între cele două războaie mondiale, pe nume Imre Sándor. El a fost preocupat în mod deosebit de modernizarea limbajului teatral, a tradus piese de Wedekind și Strindberg, a participat la elaborarea stagiunilor și, nu în ultimă instanță, a scris despre viziunea progresistă a teatrului. Teatrul lui Jenő Janovics este inimaginabil fără contribuția acestui intelectual desăvârșit, victimă a Holocaustului, dispărut fără urmă în anul 1944.

Vorbind, acum, de autorii dramatici din Transilvania, supraviețuitorii schimbărilor politice din '89, pe lângă această explicație istorică, există, cred, și una politică, dar și una „personală”. Continuitatea unor autori și piese de teatru își găsește explicația și în statutul culturii maghiare din România din timpul comunismului naționalist al lui Ceaușescu. Instituția teatrală și-a dobândit, în timpul opresiunii, un rang egal cu cele bisericești: a oferit practic singurul spațiu, laic de această dată, în care cultura maghiară se putea exprima în limba maternă, iar această exprimare putea fi una comunitară. Multe piese jucate atunci și-au ascuns mesajele în parabole istorice, iar unele dintre acestea, cele bine scrise, desigur, au rămas valabile și după '89. Sensul unei parabole este unul întotdeauna flexibil, o pildă bine construită se autoreconfigurează într-o altă epocă istorică, iar spectatorul contemporan se poate regăsi cu ușurință în ea. Piesa excepțional scrisă în versuri iambice a lui Székely János, cu titlul *Locțiitorul lui Caligula* (*Caligula helytartója*), devenită între timp clasică, este poate cel mai bun exemplu de supraviețuire.

Explicația „personală” se leagă de legendarul regizor György Harag, și de *drive*-ul lui spectaculos de a descoperi și de a monta piese noi. Multe premiere absolute i se datorează, iar acestea, în mare parte, se joacă și azi. György Harag

a fost și un dramaturg în termen german desăvârșit; se pot studia intervențiile lui în textele de autor, aceste gesturi suverane de teatralizare a pieselor. Trebuie amintit însă și un paradox specific fenomenului teatral: turnanta decisivă, în poetica regizorală a lui Harag, a fost spectacolul cu *După potop* (*Özönvíz után*), piesă scrisă de proletcultistul Nagy István, o propunere care, dimpreună cu autorul ei, a dispărut cu desăvârșire. Harag a păstrat doar scheletul piesei. La vremea sa, puțini au observat că spectacolul, în opera regizorală matură a lui Harag, nu mai este interpretarea servilă a piesei scrise, ci o examinare cu mijloace specific teatrale a lumii contemporane.

2.

În privința acestor titluri mă voi referi numai la dramaturgia transilvăneană. Teatrul maghiar din Ungaria, din motive enunțate mai sus, a produs, înainte de 1989, mulți autori dramatici și piese de teatru, care au rămas nu numai valabile, dar au devenit clasice, precum Örkény István, jucat și în limba română. Textele lui dramatice au rămas piese de rezistență pe scenele teatrelor din Europa și chiar Asia. Este de ajuns să amintesc aici *Familia Tót* (*Tóték*), scrisă inițial în formă de roman, și pusă în scenă în 1978 de György Harag, la Teatrul Național din Cluj. Vorbim de un dramaturg creat de amintita Radnóti Zsuzsa; ea a descoperit potențialul teatral al prozei lui Örkény. Spiró György este un alt autor important, prolific și în zilele noastre. Numele lui este, din nou, familiar în teatrul românesc cu piesa *Tacâmuri de pui* (*Csirkefej*). Revenind acum în Ardeal, l-am amintit deja pe Székely János. În privința lui însă trebuie să notăm și faptul că a reușit să se mențină departe de *mainstream*-ul vremii, iar prin aceasta a putut să-și creeze o viziune teatrală aparte, originală și deschisă, un amalgam original al dramaturgiei shakespeariene cu dramaturgia spațiilor înguste a lui Camus și Sartre. A-l juca pe Székely János a însemnat un risc politic asumat. (Este important să amintim un amănunt deloc neimportant: generația de regizori de după Harag, care și-a început cariera la începutul anilor optzeci, s-a întors către dramaturgia sa numai după 1989 – iată o paranteză care ar trebui dezvoltată.) Un alt nume, Páskándi Géza: opera lui dramatică a rămas, în mare măsură, valabilă și după '89, mai ales cea din perioada lui absurdistă. Páskándi a încercat să reînnoiască discursul teatral pe urmele lui Sławomir Mrożek, iar experimentele lui dramatice au rămas vii și interesante și în prezent. Totodată, parabolele sale istorice, precum *Îmi aleg turnul*

(*Tornyot választok*), montată pentru prima dată tot de Harag, sau piesa cu titlul *Musafirul* (*Vendégségben*), se pun în scenă și în zilele noastre. Printre autorii cei mai jucați de după 1989 se află și dramaturgul Sütő András, multe piese semnate de el, majoritatea lor parabole istorice, se mențin pe afișele teatrelor din Ungaria și din Transilvania: *Floriile unui geambaș*, *Comandoul din vis* (*Álomkommandó*), *Nunta de la Susa* (*A szuzai menyegző*), *Stea pe rug* (*Csillag a máglyán*), *Bocet vesel* (*Vidám sirató egy bolyongó porszemért*), *Cain și Abel* (*Káin és Ábel*). Cele mai importante titluri din opera dramatică a lui Sütő au fost promovate de György Harag. Dramele sale necesită însă intervenții majore din partea dramaturgului, registrul patetic al limbajului baroc nemaifiind suportabil pe scenele zilelor noastre. De fapt, aceasta a fost și problema de bază a lui Harag cu textele lui Sütő. Aș mai aminti două nume, și trei titluri: este vorba de Csiki László, și piesele lui *Casă bătrână* (*Öreg ház*) și *Bunicul vrea să vă vadă* (*Nagypapa látni akar benneteket*), și Bajor Andor, cu piesa *După-amiază cenușie* (*Szürke délután*). Aceste piese nu s-au mai jucat după '89, nu însă din motive ideologice. Sunt, cred, interesante deschideri spre grotesc, cu multe semnificații vii și astăzi.

3.

Statutul teatrelor maghiare înainte de 1989 a fost unul cu totul special. Instituția și-a pierdut în mare măsură funcția ritualică de templu al limbii materne și al culturii minoritare maghiare din Transilvania. Această claustrare nu a fost defel una organică și progresistă. Actele de „rezistență prin cultură” întrupate în teatre s-au dovedit a fi, sub multe aspecte, mituri fără substanță. Ceea ce dăinuie, totuși, este valoarea intrinsecă a operelor regizorale și dramaturgice, care s-au născut în acea vreme, multe dintre ele cu un conținut politic subversiv, dar încifrat, desigur. Compromisurile din substanța dramaturgică a textelor se iartă, iar apoi se uită, mai ales într-un teatru conservator ca *mainstream*-ul maghiar.

4.

În ceea ce mă privește, autorul care mi-a rămas apropiat este unul singur, și anume: Székely János. Multe dintre motivele care mă leagă de el le-am amintit mai sus. Aș adăuga un singur argument: Székely János a fost un autor suveran,

singuratic, un maniac al expresiei curate și libere. În timp ce Sütő András a avut, până în a doua jumătate a deceniului nouă, un suport politic consistent, fiind și membru supleant al C.C. al P.C.R., Székely János, după a perioadă proletcultistă din anii cincizeci (când tatăl lui se afla în închisoare, iar el a putut chiar să-l vadă din fereastra apartamentului său din Târgu Mureș, de pe Strada Justiției, pe când condamnații se plimbau în curte!) – și-a urmat calea lui specifică, inconfundabilă, de poet, filosof și prozator. Piesa lui, *Locțiitorul lui Caligula* (premiera absolută a avut loc în 1978, la Teatrul Cetății Gyula, în regia lui György Harag, desigur) se poate monta în orice moment și oriunde nu numai datorită dramaturgiei ei atât de originale și proaspete și astăzi, ci și a mesajului puternic de actualitate. Drama „locțiitorului” este una perenă: vine vremea când nici acesta nu se poate ascunde sub mantia suveranului, și deci, inevitabil, se va pune problema integrității intelectuale și morale și a locțiitorilor. Ceea ce nu s-a întâmplat în marea majoritate a societăților postcomuniste. Această piesă a lui Székely János ar putea avea o carieră notabilă și pe scenele românești.

5.

Revin la dramaturgia Székely János și Csiki László, și l-aș adăuga pe Deák Tamás și Lőrinczi László. Piesa cu titlul *Iubitul meu (Szerető)* de Lőrinczi László a fost pusă prima dată în scenă tot de Harag, dar, după această montare, se pare că nimeni nu a recitit-o. Dramaturgia lui Tamás Deák poate fi din nou subiectul unei discuții în teatrul contemporan. Este adevărat, însă, că aceste compoziții dramatice par a fi, pentru urechea de astăzi, mult prea intelectuale pentru o receptare imediată, cu care este obișnuit spectatorul contemporan. Totuși, piesele lui au valențe teatrale incontestabile. Dialogul despre piesele maghiare scrise înainte de '89 ar lua o altă cale, dacă i-am lua în considerare și pe autorii dramatici din Ungaria. Iar o abordare comparativă a supraviețuirilor din culturile post-comuniste ar oferi concluzii cu siguranță provocatoare pentru discursul propus de această anchetă.

Lecturi critice

Ana Maria Narti

Dramaturgia realismului socialist

(Aurel Baranga, Mihail Davidoglu, Horia Lovinescu, Alexandru Mirodan)

Discutând despre dramaturgia anilor comuniști cu decanul Facultății de Teatru și Film de la Universitatea din Cluj, Liviu Malița, am fost ispitită să încerc o experiență: să recitesc câteva dintre textele cu pricina și să încerc să studiez în ele acțiunea propagandistică a aceluia timp. Întrebările pe care mi le-am pus sunt simple: în ce se materializează efortul propagandistic, în aceste texte – în structura lor dramatică, în dialog, în descrierea mediului social pe care se proiectează acțiunea? Există, în aceste documente ale timpului, semne, urme ale unor realități opuse descrierii ideologizante impuse de partid? Cu alte cuvinte: putem găsi, în aceste texte, fărâmituri de adevăr?

Am efectuat, deci, o reîntoarcere în viața totalitară, o călătorie cu caracter de excursie improvizată. Nu putea fi vorba despre un studiu sistematic: dramaturgia aceluia timp este greu de găsit și mai ales greu de citit. Textele menite să convingă publicul de intrarea României într-o fericire neîntreruptă sunt produse ca pe o bandă rulantă. Nici gând să dau cercetării prea multă energie: ar fi o încercare prea dificilă psihologic.

Piesa lui Aurel Baranga *Recolta de aur* (1949), o dramă evident scrisă pentru a aduce elogiul cooperativelor agricole de curând instaurate la sat, este unul dintre exemplele timpurii ale genului de teatru propagandistic. Întreaga acțiune este menită să ridice în slăvi gospodăria colectivă și să înfiereze ca trădători și criminali pe țăranii care se opun acestei reforme. Faptele înfățișate descriu un sat cufundat în euforie – în ajunul împărțirii bunurilor recoltate, țăranii sunt beți de fericire, considerându-se mai mult decât bogați. Foștii chiaburi și aliații lor (preotul, cârciumarul...) încearcă să distrugă cooperativa, dând chiar foc magaziiilor în care este păstrat belșugul colectivei. O femeie seducătoare, evident lipsită de scrupule, este unealta manipularilor, dar totul

se sfârșește cu bine. Tânărul țăran, care se lăsase un timp în stăpânirea seducției distrugătoare, se trezește la timp, satul colectivizat sărbătorește izbânda noii ordini. Piesa este limpede croită după toate tiparele propagandei, un rezumat al acțiunii spune poate totul.

*

Două piese scrise de Mihail Davidoglu, *Minerii* (1949) și *Cetatea de foc* (1950), prezintă aceeași „viziune” a socialismului învingător, dar, de data aceasta, în lumea industriei. Caracterul propagandistic al acestor drame sare în ochi de la primele replici. Conflictele sunt construite pe bine-cunoscuta schelărie: eroii pozitivi sunt muncitori pasionați de participarea la construirea socialismului, eroii negativi sunt dușmani de clasă înverșunați, sabotori și teroriști (în termenii timpului: „bandiți”; cuvântul „terorist” nu intrase încă în vocabularul politic cotidian), lupta se dă între cei care vor să ridice eficacitatea industriei glorioase în drum spre socialism și cei care fac tot ce pot pentru a opri producția și a distruge centrele industriale, minele și cuptoarele metalurgice. Totul scaldat într-o romantică retorică bombastică menită să aducă laude muncitorilor comuniști! În texte, apar momente în care discuții tehnice capătă rolul înfruntării dramatice, fără îndoială, pentru a glorifica procesul de producție. Eroii pozitivi vorbesc despre Securitate, poliția secretă politică atât de temută a timpului, prezentată aici în chip de aliat salvator al comunismului.

Conflictul din *Cetatea de foc* merită o atenție deosebită. Spre sfârșitul piesei, năvălește în scenă un dușman de clasă coborât din munți, pentru a-i teroriza pe oțelari: este solul unui grup de „bandiți” înarmați până în dinți, care se pregătesc să distrugă cuptoarele siderurgice și să fugă apoi din țară cu ajutorul unui avion american. Ceea ce m-a uimit și m-a înspăimântat, la vizionarea spectacolului (cu multe decenii în urmă, nu-mi amintesc data precisă¹), era însuși faptul că un asemenea conflict era prezentat pe scenă. Existența în munți a partizanilor anticomuniști era un fapt cunoscut de mai toți locuitorii țării, dar un fapt despre care nu se vorbea niciodată, o realitate la care ne puteam gândi sau despre care puteam vorbi în șoaptă între prieteni sau cu

¹ *Cetatea de foc* de Mihail Davidoglu a avut premiera în 2 mai 1950, la Teatrul Național din București, cu George Calboreanu în rolul Petre Arjoca [nota edit.].

rude de mare încredere, dar care oficial nu exista. Fuga din țară era, pentru mulți, un vis imposibil, avionul american – o fata morgana. Evident, Davidoglu vrea să dea intensitate conflictului dramatic și un bandit înarmat ridică temperatura acțiunii, dar uimirea mea nu se stinge prin această explicație: tovarășii care controlau viața teatrală – cum de au îndrăznit să accepte un asemenea conflict, chiar în deghizarea ieftină cu care autorul încerca să explice faptul tabu: existența rezistenței anticomuniste, visul fugii și al exilului dincolo de cortina de fier?

Dialogul lui Davidoglu prezintă caracteristici neașteptate. În efortul de a aduce pe scenă ecourile limbajului popular, autorul născocoște o mulțime de fraze și expresii greu de acceptat, un fel de limbă a muncitorilor plină de ciudățenii și de figuri de stil forțate. Iată un exemplu din *Minerii*:

„Tu nu știi, mamă, câte mii de kilograme cântărește o singură tonă de cărbune! Fumegă carnea pe noi și mi-e rușine că sînt om. Partidul m-a învățat că sînt om și m-a învățat să-mi prețuiesc mintea, dar la munca mea numai brațele și pieptul, ca o unealtă de fier: mi-a dat trupul parcă-i de fier și degetele, gheare de fier: i-am zvîrlit de-aici pe alde Bujoiu și ceilalți cîini și ne-am dezrobit, dar și-au lăsat urme adînci.”

Mediul social din jurul eroilor este, într-o anumită măsură, realist. Se vorbește, în amîndouă piesele, despre lipsuri materiale, mai ales despre greutatea în aprovizionarea alimentară, dar aceste dificultăți sunt, în repetate rînduri, explicate ca efecte ale acțiunilor nefaste ale „dușmanilor de clasă”.

Și totuși! Prin perdeaua de descrieri bombastice anume înfrumusețate, pătrund, parcă în ciuda intențiilor autorului și în pofida controlului exercitat de către cenzori, reflexele unor împrejurări și întâmplări devastatoare. Și minele de cărbuni din Valea Jiului și cuptoarele siderurgice de la Reșița se definesc, în fața spectatorilor, ca niște monștri cu evidente tendințe canibalice. Muncitorii sunt răniți grav și chiar uciși de forțele cărbunelui și ale oțelului; nici atunci când accidente de muncă sunt provocate de agenții imperialismului mondial nimeni nu vorbește despre îmbunătățirea absolut necesară a condițiilor de muncă. E ca și cum nici autorul nici cenzura de partid nu ar înțelege cât de sumbre sunt problemele înfățișate! Poate că dorința de a da pieselor dimensiuni de romantism revoluționar, investindu-i pe muncitorii comuniști cu calități de eroi și martiri, îl orbește pe scriitor și îi paralizează pe

cenzori. Sau poate că cei răspunzători de mesajele aruncate în public de pe scenă consideră sacrificarea muncitorilor – invaliditatea și moartea – pe altarul producției mereu accelerate drept fapte cu totul normale.

Trebuie să mărturisesc: nu a fost ușor să citesc textele lui Davidoglu. Emfaza lor artificială, plecăciunile în fața partidului, omagiile aduse tovarășilor sovietici, atât de pricepuți în organizarea producției; a fost foarte greu să mă concentrez, să trec de la pagină la pagină. În tot timpul lecturii, am fost asaltată de sumbre amintiri. În calitate de studentă și viitoare ziaristă, trecusem atunci – la sfârșitul anilor 50 – prin Valea Jiului. Și de fiecare dată văzusem pe străzi procesiuni mortuare: erau îngropați mineri, accidente de muncă ritmau viața cotidiană a regiunii. Praful de cărbune atârna greu în aer, o bluză albă devenea cenușie în câteva ore, femeile din cortegiile de înmormântare boceau... Mult mai târziu, în anul de mare zbucium 1990, minerii au invadat Bucureștiul pentru a sugruma mișcarea democratică. Nu am putut atunci să-i privesc altfel decât cu amară și nesfârșită milă: știam că fuseseră manipulați de fosta Securitate, știam că puțini dintre ei înțelegeau cu adevărat ce făceau, dar știam mai ales cât de mizerabilă viață duseseră în toți anii comunismului și cât de supuși deveniseră când o așa-zis nouă putere de stat le dăruise câteva înlesniri în viața lor atât de grea.

*

O piesă a perioadei comuniste, piesă care îmi fusese cu totul necunoscută, mă uimește dincolo de orice așteptare, astăzi, în anul 2021: *Lumina de la Ulmi* de Horia Lovinescu (1953). Cum am spus, textul îmi era necunoscut (începusem studiile de teatru în 1954, iar piesa lui Lovinescu văzuse lumina tiparului în 1953 și, cred, avusese o foarte scurtă prezență pe scenă). E limpede că autorul a scris-o din dorința de a-și înfățișa loialitatea față de noua ordine politică a României, vrând să-și manifeste și devotamentul față de partidul comunist. În ciuda intențiilor lui atât de des subliniate în cuvintele rostite de personaje, o parte a dramei devine act de acuzație și demascare satirică, grotescă, a regimului!

Lupta de clasă se desfășoară aici pe două planuri: un mare șantier dedicat socialismului este sabotat în diferite feluri de „dușmanul de clasă”, în timp ce un scriitor cu totul dedicat noii literaturi este supus cenzurii și, de fapt,

interdicției. El scrie un text influențat de ceea ce reprezentanții partidului consideră a fi tendințe nerealiste, formaliste, psihologism inutil... Descoperind piesa abia acum, nu înțeleg cum a fost cu puțință ca o anumită scenă lungă (scena în care scriitorul este supus criticii realist-socialiste) să intre sub tipar. Logic ar fi fost ca cenzura să scoată cu totul din joc acest fragment, să-l șteargă o dată pentru totdeauna din arhivele teatrului românesc. Așa cum s-a păstrat, momentul dezvăluie întreaga oroare a unei ordini politice care se simte îndreptățită să pătrundă direct în activitatea omului de artă, dictând nu numai *ce* să înfățișeze viitoarea operă de artă, dar și *cum* se va realiza comunicarea cu publicul. Scriitorii și criticii adunați la Uniunea Scriitorilor trăiesc intervenția lor ca pe un gest firesc, de la sine înțeles, romanul prezentat pentru publicare este sfârtecat de ei în zdrențe, autorul este certat pentru modul în care a scris, certat așa cum un copil neascultător e hărțuit de părinții severi, cartea pe care tovarășii o doresc rescrisă urmează să respecte directive limpezi. Și toată procedura este trăită de acești binevoitori măcelari de cuvinte ca un act de sprijin, un mod de a-l ajuta pe creatorul în criză! Unul dintre ei îl apără un timp pe colegul său de breaslă, dar numai pentru a-și retrage argumentele spre sfârșitul dezbaterii, evident înspăimântat de perspectiva de a fi el însuși criticat. Printre cei care contribuie la distrugerea manuscrisului se află un sadic, o figură bizară, un politruc care se bucură pregătind execuția morală pe care o va conduce, un om de partid care jubilează gustând anticipat tortura psihică chiar înainte de intrarea în scenă a condamnatului.

Acțiunea are loc la Uniunea Scriitorilor. Un grup de scriitori și critici, dar și un simplu cititor, muncitor pasionat de literatură, discută manuscrisul în prezența autorului. Acesta ar fi trebuit, după opinia lor, să glorifice munca eroică a constructorilor de pe șantier, dar textul alunecă departe de imaginea propagandistică dorită de oamenii de partid. Înainte de această scenă l-am văzut pe autor discutându-și opera, întâi într-un dialog cu soția, devotată ingineră comunistă, apoi cu o „doamnă” din fosta lume bună. Soția și-a criticat soțul, convinsă că paginile pe care le cunoaște nu răspund cerințelor de partid, burgheza l-a îndemnat pe scriitor să se îndrepte tot mai hotărât spre modalitățile literare ale Occidentului. Deci: partidul comunist și adepții literaturii realist-socialiste cer ca scriitorul să-și rescrie în întregime romanul, care, altfel, nu va fi tipărit; eleganta reprezentantă a lumii de altădată îl încurajează pe nefericitul autor, aruncându-l tot mai departe în decadența

formalistă. Lupta ideologică se desfășoară pe plan estetic, pătrunzând și în viața intimă a personajelor. Aici se ivește paradoxul: discuțiile despre așa-zisele deficiențe ale manuscrisului devin amară satiră a dictaturii comuniste și a acțiunilor ei în literatură și artă! Cred că scena ar putea fi jucată ca atare într-o montare satirică...

Interesante sunt și anumite amănunte din text, mici fărâmituri din vocabularul și gesturile tipice pentru deceniul morții lui Stalin: „dușmanii de clasă” suspină amintindu-și trecutul de oameni bogați; ei par să trăiască nu numai nostalgia călătoriilor pe Riviera, dar și speranța unei totale schimbări politice („pînă se lămuresc lucrurile”, oftează fosta bogătașă), arma de care se folosesc sabotorii pentru a-i compromite pe eroii socialismului triumfător este o casetă plină cu aur și dolari. Numai cineva care a trăit timpul descris în *Lumina de la Ulmi* poate admira capacitatea lui Lovinescu de a transpune în fapt scenic asemenea detalii încărcate de toate tensiunile terorii. „Aur” și „dolari” erau atunci adevărate simboluri ale crimei. Mama uneia dintre prietenele mele a petrecut mulți ani în închisoare, plătind astfel crima de a fi păstrat, în taină, câțiva gologani de aur din secolul XIX.

Revin, în încheiere, la întrebarea de la început: cum se explică această demascare a cenzurii comuniste – o demascare, după toate semnele, involuntară? Nu găsesc decât o explicație, așa cum, de fapt, am explicat și nedoritele dezvăluiri din piesele lui Davidoglu: ca și personajele scenei de la Uniunea Scriitorilor, oamenii cenzurii trebuie să fi socotit întreaga intervenție în actul de creație drept un fapt normal, cu totul firesc în lumea socialismului. Probabil că partidul s-a trezit mai târziu, înțelegând consecințele acestui accident la apariția piesei.

*

O altă experiență interesantă în felul ei mi-a oferit-o lectura piesei *Ziariștii* de Alexandru Mirodan. Îmi aminteam entuziasmul publicului în fața spectacolului montat la Teatrul Național București (dacă amintirea mea e corectă, în sala care astăzi se numește Odeon). Noua întâlnire cu această dramă a fost mult mai agreabilă decât confruntarea cu textele distinse cu premii de stat ale lui Davidoglu. Textul se desfășoară plin de vioiciune, dialogul scânteiază, personajele schițate promit actorilor roluri interesante.

La baza conflictului, se întrezărește o temă care, atunci ca și acum, ar trebui să fascineze teatrul românesc: corupția, afacerile murdare care mănâncă dinăuntru sistemul social al țării. Și mediul social în care este situată acțiunea e fascinant: redacția unui ziar pentru tineret. După ce am parcurs întregul text, e ușor să trag concluzia: cu mare instinct teatral, Mirodan s-a apropiat de o foarte interesantă cercetare a societății comuniste, trecând pe lângă posibilitatea de a dezvălui dureroase crâmpene de adevăr. Bineînțeles, întregul sistem pentru producția textului și pregătirea spectacolului s-a oprit la mijlocul drumului. *Ziariștii* ar fi putut să devină protest și act revoluționar, dar elanul autorului s-a frânt curând, rezolvarea conflictului fiind, de fapt, o revenire la minciuna fundamentală a artei oficiale.

Un muncitor comunist a criticat conducerea fabricii în care lucrează și chiar și secțiile răspunzătoare din minister, neajunsuri grave continuă să se producă, șefii, și locali, și din poziții centrale, se acoperă dându-l afară din fabrică pe entuziastul critic și pregătind chiar excluderea lui din organizațiile de partid, de fapt, plasarea lui în afara societății în chip de paria înfierat de întregul sistem. *Ziariștii* din redacția prezentată în text se angajează în apărarea și reabilitarea muncitorului persecutat. Totul se petrece foarte repede; pentru a-l salva pe nevinovatul războinic al anticorupției, ziarul trebuie să acționeze hotărât și rapid, se fac presiuni asupra redactorului șef... și așa mai departe. În final, descoperim că, de fapt, corupția nu era atât de puternică, cei vinovați sunt înfățișați ca un fel de paraziți marginali ai sistemului social. Dreptatea este învingătoare, ziariștii comuniști se dovedesc a fi adevărați eroi. Trăim foarte aproape de perfecțiune în lumea creată de partidul comunist.

Interesant este și mediul social ales de autor pentru a ilustra viața de fiecare zi a anilor comuniști: redacția unui ziar citit de mii și mii de locuitori ai țării. Iarși Mirodan alunecă extrem de aproape de un adevăr al timpului – multe lupte între dictatură și mici grupuri sociale însetate de câțiva stropi de adevăr se dădeau, în lumea publicisticii, mai ales în redacțiile unor anumite reviste culturale, pe care Ceaușescu avea să le sugrume metodic după 1970. Felul în care e descrisă munca redacțională și modul în care relațiile dintre gazetari se definesc țin de calitățile textului, anumite particularități specifice pentru atmosfera timpului se răsfrâng mai ales în dialog; dar multe componente ale stărilor de spirit lipsesc – mai ales teama permanentă a fiecăruia față de cei din jur și suspiciunea față de tovarăși, care oricând puteau

acționa ca agenți ai Securității. De altfel, bătăliile presei nu se centrau, în realitatea timpului, pe reflectarea și analiza faptelor cotidiene, reportajul nu era deloc o armă activă a ziariștilor; luptele erau lupte de opinii pe teme minore, un film lăudat de un ziar nu plăcuse activiștilor de la Comitetul Central, anumite spectacole sau cărți deveneau ținta unor furibunde atacuri ideologice dictate de cine știe ce ștab din partid. Paginile gata redactate ale viitorului număr se trimiteau și la „capul limpede” din redacție și la Direcția Presei – citește: cenzura oficială – și la Comitetul Central al partidului, unele articole erau scoase din ziar cu câteva minute înainte de a fi obținut „bun de tipar”, numărul care urma să apară în chioșcuri a doua zi era refăcut în mare grabă...

Bineînțeles, Mirodan nu putea să aducă în fața publicului asemenea mărturii. Pentru el, redacția și ziariștii au fost numai componentele unui joc între minciuna oficială și mici scânteieri de adevăr. Poate că ar fi fost mai bine dacă nu s-ar fi lăsat prins în joc. Minciunile grosolane ale lui Davidoglu nu puteau înșela pe nimeni, dar succesul lui Mirodan putea să dea un lustru de verosimil imaginii societății în drum spre comunism.

O dramaturgie a adevărului a fost imposibilă în anii comunismului. Câteodată, un text purtător de sensuri adânci se strecura printre gratiile controlului ideologic. În anumite împrejurări, premiera unui asemenea text avea loc cu puțin timp înainte ca piesa și spectacolul să fie brutal interzise, așa cum s-a întâmplat cu comedia lui Mazilu *Proștii sub clar de lună*. Câteva piese pot fi recitite cu interes tocmai pentru că sparg zidurile interdicțiilor, dar atunci e, deseori, vorba despre jocuri poetice plasate într-o lume de vis, precum *Iona* lui Marin Sorescu sau *Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă* a lui Lovinescu. Poate că studiul aprofundat al textelor dramatice publicate și jucate în deceniile 50, 60, 70, 80 ar putea să descopere alte drame și comedii demne de a fi readuse în fața publicului. Dar, cum am scris de la bun început, o asemenea cercetare depășește în totul capacitățile mele: nu sunt în stare să mă cufund un timp îndelungat în retorica pompoasă a discursului comunist.

Rămân deschise întrebările privind relația dintre scriitor și sistemul totalitar. E limpede că o atitudine cât de cât demnă a fost foarte greu de păstrat, mai ales când era vorba despre teatru, scena fiind considerată de controlul politic ca o adevărată mașină a propagandei – ceea ce este cu atâta claritate ilustrat în debutul piesei lui Horia Lovinescu *Lumina de la Ulmi*. O relativă împotrivire a fost mai ușor de exprimat în poezie și în proză. Anumiți scriitori

ai timpului au izbutit să treacă prin toată perioada de oprimare publicând texte de o mare demnitate, opere care nu au urmat tiparele impuse de cenzură și de Comitetul Central al partidului comunist. Poeziile lui Marin Sorescu și ale Anei Blandiana se citesc oricând și oriunde fără ca cititorul să descopere în și sub cuvinte cicatricele constrângerilor. Acești autori și-au creat o poziție de relativă libertate, exersând o neîntreruptă acrobație a relațiilor cu puterea. *Falsul tratat de manipulare* al Blandiane este o mărturie dramatică asupra momentelor de tensiune traversate de autoare în repetatele confruntări cu teroarea.

Tăcerea ar fi fost, poate, singura libertate adevărată a scriitorului prizonier în totalitarism? Nu cred. Și cei care scriau mai mult sau mai puțin convinși de binefacerile comuniste, și cei care își construiau bunăstarea pe minciuna conștientă a colaborării cu puterea, și cei care credeau în rezistență, în ciuda tuturor evidențelor – toți au scris, cred eu, pentru că iubeau cuvântul scris. Faptul că pasiunea pentru scris a supraviețuit oprimării este în sine un act al speranței și al dorinței de libertate. Numai Mao a reușit să sugrume această pasiune, în universul comunist. Noi, oamenii din Europa de Est, am avut norocul de a nu fi cu totul zdrobiți de sistem.

Diana Oprea

Teodor Mazilu, *Proștii sub clar de lună*

Destinul dramaturgiei lui Teodor Mazilu este pasionant și dureros, cu momente de maximă intensitate, cu viduri de audiență, așa cum se cuvine unei opere scrise de o conștiință radical neconvențională. Succesul editorial, dar și în repertoriile de teatru ale anilor '60-'70, să-l fi semnalizat pe Mazilu ca fiind un Caragiale al lumii românești postbelice? Poate că n-ar trebui îndrăznită o asemenea comparație, dar autoritatea tipului comediografic al lui Mazilu pentru cel puțin două decenii e incontestabilă. Apoi, după 1989, dramaturgia lui cade brusc într-o „desuetudine” pe care comportamentul social într-o Românie urgent racordată la dinamica civilizației față de care rămăsese în urmă pare să o fi impus.

Tipurile dramatice maziliene sunt foarte românești și în același timp, într-o mare măsură, anacronice. Mai anacronice poate decât cele ale lui Caragiale însuși. Lumea autorului ne aparține, ne identifică și, totodată, ne-a devenit străină. Putem însă observa că Teodor Mazilu ca dramaturg nu este doar un creator de tipuri umane, un analist sau un observator, un satiric și un moralist de context istoric. Recitită azi, dramaturgia sa, fără prejudecata niciunei conformități la actualitatea moravurilor românești, devine literatura omului disperat de inautenticitate, de conștiința destinului vid, a omului înspăimântat de propria absență din ordinea lucrurilor – fie și dacă acea „ordine” e guvernată de viciu.

Unele dintre cauzele pentru care literatura sa dramatică nu a fost cu adevărat luată în serios de către critica literară și analizată în dimensiunea unei problematice tari, de natură ontologică, este aparența de comic popular și de satiră la îndemâna publicului larg. Într-adevăr, lucrurile stau și așa, iar acest nivel al scriiturii nu trebuie prețuit mai puțin. Textele dramatice ale lui Mazilu au un comic direct, puternic, chiar dacă nu este cazul să vorbim aici despre un

comic de situație sau despre un teatru de gaguri, ci despre umorul declanșat de ruptura între registrele vorbirii personajelor. În orice caz, succesul textelor lui Mazilu este uriaș și produce probabil, în chipul cel mai evident, despărțirea de paradigma dramei ideologice a anilor '50. În acest sens, montarea piesei *Proștii sub clar de lună*, în anul 1962, de către regizorul Lucian Pintilie constituie un punct de cotitură față de istoria culturii realist-socialiste și, în același timp, un caz emblematic pentru raporturile de tensiune care se vor instala între scriitorul român (în general) și cenzură în istoria cea nouă a comunismului „liberalizat”. Calea deschisă de noua dramaturgie a lui Teodor Mazilu va fi de neoprit, în ciuda cenzurii literare care i se aplică din partea forurilor de decizie a politicilor culturale.

Personaje emblematic pentru lumea românească aflată într-un timid proces de liberalizare, încă neeliberate de reflexele unui comportament civil grevat de stereotipurile epocii proletculte, vorbesc limba de lemn a regimului, dar ca să-și strige patimile lor existențialiste, colorate adesea de tropii retoricii livrești. Așa cum putem observa și în piesa *Proștii sub clar de lună*, clișeele vorbirii instituționalizate de dictatura proletariatului, sau stereotipuri colocviale se amestecă cu aspirațiile unei existențe boeme, eliberate de opintirea ideologică, ba chiar subversiv libertare. Efortul acestei vorbiri amestecate este deopotrivă poetic și comic:

ORTANSA: [...] O femeie din zilele noastre, dacă vrea să sucească capul bărbaților, trebuie să țină seama de schimbările survenite. Dragă Clementina, au intervenit prea multe schimbări... E mai greu ca pe timpul burgheziei... Nu-i suficient să ai un trup frumos, îți trebuie și un suflet ca atare. Și puțină căldură sufletească... Și puțină dragoste de oameni... Și puțin respect pentru realizările regimului... Din când în când, adeziunea la un ideal superior. Trebuie să te preocupe munca bărbatului, să-i împărtășești aspirațiile...¹

Scheciurile, anecdotele, scenetele, cupletele spectacolelor de revistă sau de televiziune din epocă poartă amprenta nu doar a stilului mazilian, dar și a unei tipologii pe care în teatru o întruchipează ideal actori precum Octavian Cotescu, Toma Caragiu sau Marin Moraru. Odată cu dispariția fizică a lor, piere o întregă tipologie și se diluează și sensibilitatea publicului român la umorul de mazilian care, într-un accelerat fenomen de mutație a valorilor,

¹ Teodor Mazilu, *Acești nebuni fățarnici*, Editura Eminescu, București, 1986, p. 35.

devin „anacronice. Umorul și rafinamentul acestei literaturi devin inadecvate la stridența moravurilor noi românești și din ce în ce mai puțin căutate de creatorii de spectacol. Dispare umanitatea aceea a mediocrității lucide și pătimase, a cabotinului sufocat de propria-i superficialitate, a ticălosului cu aspirații la metafizică.

Noutatea șocantă a unui text precum *Proștii sub clar de lună*, în chiar primii ani ai deceniului al șaselea românesc, stă în jocul registrelor de limbaj. Putem să presupunem că vorbirea personajelor lui Mazilu mereu în două lunturi stilistice, mereu provocând scurtcircuite între imediatul derizoriu și aspirațiile idealizante, între determinismul materialist și metafizică, între sordidul propriei ființe și proiecția ei strălucitoare, între oroarea de sine și suficiența de sine, între un registru „corect politic” și altul al năzuinței intime, destabilizează cu violență univocitățile discursului oficial, ambiguizează tipologiile până la pulverizarea lor tipologică și proiectează lumea românească pe un fond de neliniște a conștiinței individuale, cu tot cu eșecul ei de superficialitate și de inconstanță.

În vorbirea personajelor maziliene se cumpănesc permanent două lumi, două istorii, două stări de agregare ale ființei lucide pe care personajul, fie el ticălos sau pur și simplu mediocru, le confruntă permanent deliberând deschis, în public, asupra propriei condiții, niciodată împăcat între extreme. Sunt personaje obsedate de limita lor intelectuală, afectivă, socială; chinuite de propria lor ticăloșie, făcând mereu să se întrezărească reversul de inocență și de sublim al sufletului lor. Stilistica dualității frazei la Teodor Mazilu este identică cu tema majoră a textului însuși care în permanență rescrie dialectica inepuizabilă a raportului dintre esență și aparență. Articolul publicat de Matei Călinescu în revista *Teatrul* (1970) este elocvent în acest sens: „Cu o astfel de viziune satirică, intransigent satirică, era firesc ca, mai devreme sau mai târziu, Teodor Mazilu să descopere teatrul: locul prin excelență în care se pot juca și dejuca multiplele avataruri ale lui *Pseudo*. Pentru teatru, autorul *Proștilor sub clar de lună* mai dispune de o calitate esențială: capacitatea de a discerne laturile aberante ale vorbirii celei mai uzuale, de a o scoate la iveală din ceea ce pare a fi *norma*, enormitatea. Descendent al lui Caragiale, Teodor Mazilu reconstituie, cu o fidelitate care este prin ea însăși o sursă a râsului, aspectele diverse ale *patologiei limbajului*, de la cele joase, triviale, până la cele *elevat* intelectuale. Clișeele, platitudinile, automatismele vorbirii devin dintr-o dată uimitoare: din

ciocnirile lor se naște un spectacol lingvistic caricatural, grotesc, de o amețitoare imprevizibilitate. Capătă astfel o reprezentare (cu efecte de un comic remarcabil) caracterul imprevizibil al prostiei însăși, *fantezia* ei proliferantă.”²

Sintagme ale limbii de lemn staliniste împart aceeași frază cu cele mai tandre și mai emoționante năzuințe de dragoste. Sunt termenii „echității socialiste” și sunt cuvintele reveriei senzuale. Personajele lui Mazilu dau frumuseții din om ce e al ei și dau și „cezarului” ideologic ce e al lui. Rezultă o condensare poetică pe care doar replica dramatică a lui Caragiale o mai obținuse. Tocmai calitatea contrastului între registrele vorbirii personajelor (registrul politic și registrul intimității sensibile) asigură limbii de lemn spectacolul surprinzător al unor construcții sintactice care nu trebuie traduse în context, pentru că au devenit între timp *mărci de expresivitate maziliană*, ciudătenii lingvistice autonome, aparținătoare unei stilistici originale de autor.

Proștii sub clar de lună pare un vodevil din cauza inserțiilor de cuplete care se cântă pe parcursul „falsei tragedii”, dar este de fapt o tragedie adevărată – a ridicolului care se transformă în abjecție. Nu mahalaua cea nouă, de după război, e originea personajelor lui Mazilu. Dar o periferie intermediară, nelămurită încă între nostalgia unei „galanterii” expeditivă și gălăgioasă pe de o parte, și urgențele etice ale noului regim pe de alta. Rezistă și un anume sentiment al decenței cavalierești... Despărțirea dintre Gogu și Clementina se face civilizat, fără accente de furie sau acuze care ar trăda ură. Desigur că Clementina este deznădăjduită, dar își arată suferința cu reținere, sau cel puțin face din reținere un act de expresie. Până și Gogu, acest ticălos mercantil, face pasul hotărâtor al rupturii cu tact, aducând argumente diverse și dându-i speranța unei iubiri viitoare fostei lui femei:

GOGU (*unește duioșia cu rezonabilitatea*): După cum observ, plîngi... Nu plînge, Clementino... Ne aude vecinul de la parter și o să spună că ne certăm. (*Ridică hainele, examinîndu-le cu atenție.*) Nu ne potrivim, Clementino... Asta e... (*Nemulțumit de starea costumului, Gogu trece în cealaltă parte a camerei, cu intenția de a-l curăța.*) [...] Eu mi-am făcut datoria. Mi-am dat arama pe față. Fă-ți și tu datoria și disprețuiește-mă, uită-te la mine ca la un străin. Te împiedică cineva să te uiți la mine ca la un străin?³

² Matei Călinescu, „Teodor Mazilu, naivul ” în *Teatrul*, nr. 2, 1970, p. 14.

³ Teodor Mazilu, *op. cit.*, p. 29.

Este știut faptul că satira clasică mizează pe discrepanța dintre aparență și esență, pe strategii de disimulare, pe ruptura dintre vorbă și faptă. Cuiva, în permanență, îi scapă informația sau îi este ascunsă. Fie personajelor, fie spectatorilor – vorbim de un mecanism de teatralitate omologat de secole. Ce face special teatrul lui Mazilu este faptul că din dramaturgia lui lipsesc ascunderile, paravanele teatrale, lipsește secretul. Personajele sale nu sunt în esență „teatrale”, căci nu poartă cu sine nimic nevăzut. Omul dramatic mazilian e perfect transparent și tocmai acest fapt naște noutatea comicului și stârnește un râs involuntar întrucât ticăloșia asumată și rostită în toată mizeria ei nu poate provoca milă sau revoltă, ci comic.

E frapantă sinceritatea crudă a personajelor din *Proștii sub clar de lună*. Omul nu este produsul faptelor lui, ci proiecția poetico-politică de sine, sunt cuvintele pe care le rostește în speranța că îi vor schimba identitatea, constituția morală, creierul, biologia. Eroul lui nu minte, ci se retipărește continuu pe sine prin cuvinte care ar trebui să-i remodeleze ființa. Omul este ceea ce rostește și trebuie să rostească continuu ca să poată să fie ceva.

Teodor Mazilu are o înțelegere cinică a lumii, dar sub aparența unui moralism acreditat ideologic și care pune sub semnul unei generice acuzații personajul corupt față de etica socialistă, dezbaterea dramatică se concentrează în esență în jurul unor probleme existențiale: jocul obsedant dintre esență și aparență, disperarea personajelor în deplină recunoaștere a vidului de sine, nerăbdarea de a se emancipa sufletește, patima de a-și depăși complexul mediocrității fie și cu prețul unei fastuoase și delirante cosmetizări. Nefericirea acestor hahalere limbute se transformă într-un experiment al conștiinței travestind nefericirea într-o voluptate *sine qua non* a fericirii. Nu e doar condiția românului nefericit oriunde și mulțumit de sine pretutindeni, dar e condiția universală a omului care tânjește și care poate ajunge oricând pe *pragul critic* al împlinirii năzuinței. Omul nu este o simplă schemă a voinței îndeplinite sau ratate, ci un univers în care tocmai jocul nedecis între împlinire și ratare face ca experiența realului să fie vie și autentică. Mazilu este un comediodraf satiric, după cum el însuși mărturisește, dar de o esență atipică. În teatrul lui, satira este un camuflaj de acces deopotrivă la public și la lectura suspicioasă a instituției cenzurii, sub care se ascunde contrastul inepuizabil dintre esență și aparență, dintre ființă și neființă. Conflictele care se iscă între personaje sunt derizorii, triviale, dar cu fiecare ipostază pe care o ocupă personajul în

„conflict”, el se oprește ca să pună întrebarea, să facă aporia momentului dramatic de conștiință. Gogu, ins îmbolnăvit de propria lui placiditate, își exersează emoțiile și reacțiile, disperat fiind să găsească fărâma de umanitate. Dar după revelații capitale, discursul ajunge tot în mocirla șmecheriei care-i asigură temperatura existențială optimă:

ORTANSA: Iubitul meu... Nebunul meu... Cu tine mă înțeleg foarte bine. Nu numai fizic, dar și psihic. (*Disperare temperamentală*) Psihic, Gogule! Dacă te prind și te bagă la închisoare. Eu mă arunc înaintea trenului.

GOGU (*se ridică brusc în picioare*): Sînt totuși om. Ai fost atentă, Ortansa? Am reacționat foarte puternic la ceea ce mi-ai spus tu. Am încercat un sentiment de durere, mă crezi, Ortansa? Să nu faci așa ceva, Ortansa. Eu nu admit sacrificiile.

ORTANSA: Nu, Gogule. Moartea ar fi singura soluție. Sînt cazuri când moartea e mult mai ușoară decît despărțirea.

GOGU: Nu mi-e teamă de moarte. Mi-e teamă de controlul financiar. Dacă nimeresc tocmai la Emilian al tău?⁴

Conștiința propriei mediocrități nu provoacă însă stări letargice, dezolări, lamentări pe tema ratării ca fatalitate ireversibilă a unui destin pierdut undeva. Această mediocritate se răstălmăcește pe ea însăși prin vorbire. Ticăloșii de la sfârșitul anilor '50 au o conștiință luminoasă și jucăușă a nefericirii lor „fericite”. Un har al vorbirii în doi peri îl mântuie instantaneu pe Gogu. Cu alte cuvinte, conștiința mediocrității nu îngroapă personajul într-un coșmar definitiv al existenței lui, dimpotrivă, îl salvează. Mediocritatea nu e definitivă, ci o viclenie înțeleaptă a vorbitorului care în permanență confruntă contrastele aparente ale realului, arătând astfel că pot oricând să deoace pericolul dezolării în fața existenței sau spaima de vreun păcat (o găinărie sau o impostură) comis cândva. Gogu este preocupat de două probleme fundamentale ale vieții sale: cum să scape de controlul financiar pentru a continua cu șmecheriile și cum să rămână totuși om. Obsesia de a păstra niște principii fundamentale care să îl țină conectat la umanitate revine continuu – și zadarnic – pe parcursul întregii piese. E o dorință ce pe alocuri pare mai arzătoare decît instinctul ticăloșiei:

GOGU: Ambiția mea cea mai mare e să fiu om. Trebuie să-mi amintesc gesturile caracteristice. Am un mare defect, nu prea am memorie... La un moment dat se pusese problema să mîngîi pe cineva, un om foarte apropiat. Ființa aceea apropiată mă privea drept în ochi, aștepta s-o mîngîi. Eu știam

⁴ *Ibidem*, p. 65.

numai că, în general, se mîngîie desigur ființele apropiate, mamele, de pildă.
Dar eu nu știam ce să fac, cum s-o mîngîi, ce să-i spun... Uitasem...⁵

Ar fi nedrept să-l judecăm pe scriitor ca fiind mizantrop, când, de fapt, are îngăduință față de ticăloșii lui și își manifestă deseori afecțiunea nemăsurată față de om, idee remarcată și de Constantin Măciucă în *Viziuni și forme teatrale*: „Unitatea viziunii lui Mazilu rezidă în noutatea de ansamblu a formulei, în vigoarea demonstrativă cutremurătoare emanînd dintr-un sarcasm, adjectivat adesea ca *atroce*, cu care pune sub inculpare, în factură moralistă, o faună imundă, în intenția de a elibera *individul de tot soiul de prejudecăți și angoase, de idei false, de vanități stupide, cu dorința de a-l reda lui însuși, propriei sale responsabilități*. Aparenta mizantropie din *Somnoroasa aventură, Proștii sub clar de lună, Mobilă și durere* sau scenete se dezvăluie a fi – sîntem de acord cu confesiunea scriitorului – *o adîncă iubire și un neclintit respect pentru om și omenie*”.⁶

Dacă alienarea se atribuie eroilor mazilienii, atunci alienarea s-a făcut prin cuvînt, prin această întâietate a retoricii față de experiență, schema tragică a „omului nou” din estul sovietizat. Chiar dacă sunt înstrăinați de cele mai banale gesturi umane, ei se încapățânează să le reînvețe. Dar le reînvață tot prin cuvînt. De aici densitatea poetică a textelor lui Mazilu. Continuu ei încearcă să simuleze, adică să rostească, să reordoneze prin cuvînt normalitatea afectivă, morală. Clementina și Ortansa încearcă să își convingă iubiții de sentimentele lor utilizînd fraze care le sunt străine. De aici vine în mare parte efectul comic-poetic al piesei, din această sărăcie lignificată și totuși pătimașă a limbajului. În intimitate, sau în aparte-uri, efortul de reumanizare este la fel de viu, precum cel al lui Gogu, care se cercetează fără prefăcătorie:

GOGU (*Cu creanga de liliac în mînă*): Natura o trăiesc din plin. (*Sec, contabilicește.*) Venirea primăverii mă tulbură. (*Sforțîndu-se să-și aducă aminte.*) Prezența unui copil mă emoționează profund, îi mîngîi creștetul capului și-l întreb: „Mă, puștiule, cum te cheamă pe tine?”.⁷

Însă programul răscolirilor sufletești pe care și-l stabilește Gogu e inutil. Controlul financiar vine peste el ca o catastrofă, iar el are la dispoziție treizeci

⁵ *Ibidem*, p. 50.

⁶ Constantin Măciucă, *Viziuni și forme teatrale*, București, Editura Meridiane, 1983, p. 182.

⁷ Teodor Mazilu, *op. cit.*, p. 62.

de minute pentru a deveni mai bun, mai cinstit, mai onest. Știe că aceste calități *invocate* ar trebui să îl apere ca un scut mistic, dar ele întârzie să își facă simțită prezența. Schimbarea la față nu se produce contra-cronometru și, probabil, niciodată. Gogu nu se căiește pentru faptele comise, nu se lamentează, doar își deplânge scăparea inadmisibilă de a se fi dezumanizat. El nu și-a fentat ticăloșia, ci a plonjat cu totul în ea. Cere ajutor din partea Ortansei și a Clementinei. Iminența controlului financiar îl destabilizează și îl paralizează definitiv pe Gogu.

Proștii sub clar de lună stă și sub semnul patosului. Sub aparența unor parodii sentimentale și a unor triumphiuri conjugale (trivialul), presărate cu șmecherii și ticăloșii, regăsim personaje care se zbat, caută, suferă și disperă. Permanent își pun întrebări și se frământă, iar soluția o găsesc cu ușurință: se vindecă cu greața de propria lor mediocritate. De fapt, își iubesc mediocritatea. În fiecare personaj descoperim un om care se zvârcolește în extazul propriei lui diformități. Protagonistii înțeleg cel mai bine micimea omului și știu că orice cale de evadare din josnicie îi duce tot în același punct. Suferința și disperarea nu sunt niciodată contrafăcute, iar iubirea este de fiecare dată autentică. Deznădejdea lor se instalează doar atunci când și-au atins țelul. Pentru dragostea bărbatului iubit, femeia poate face chiar compromisul de a se alia cu amanta lui pentru salvarea nefericitului soț. Clementina („femeia plângăreață”) și Ortansa („femeia satanică”), soția și amanta, își unesc forțele pentru a-l scăpa pe șmecherul Gogu de supliciul controlului financiar. Personajele feminine se urăsc, dar se completează în permanență, ele sunt unite și dezbinat de afecțiunea lor comună pentru Gogu. Ambele s-au dezumanizat până la isterie și s-au reumanizat până la devoțiune tocmai pentru ca îndrăgitul ticălos să le iubească. Oricâtă lipsă de premeditare, oricât refuz de ereditate literară nobilă, pe linia lui Caragiale, personajele maziliene sunt aceleași în esență. Iertarea, cerșitul de îngăduință, indulgențele sunt la ordinea paginii tipografice. Clementina și Ortansa se unesc, în numele iubirii pe care i-o poartă fiecare, pentru cauza unei feminități deja intersubiective. Micile dive temperamentale îl flanchează pe Gogu în momentele lui capitale:

CLEMENTINA: Hai, Ortansa. Uit tot răul pe care mi l-ai făcut... Și mie mi-ai spus odată că tu păstrezi în adâncul sufletului ceva curat.

ORTANSA (*sondându-și adâncurile sufletului*): Dacă găsesc un gând măreț, ți-l dau, Gogule, cu cea mai mare plăcere.⁸

Femeile iubesc sălbatic. Iubitul lor este un escroc, dar îl adoră, a delapidat, dar n-au ce face, iubirea n-are rațiune. Ele au de urmat un imperativ de devoțiune care transfigurează așa cum o face iubirea mistică. De partea cealaltă, luciditatea de sine a ființei abjecte e obligată să se autoflageleze și refuză vehement devoțiunea necondiționată a ființei transfigurate:

CLEMENTINA: Gogule, tu ești un om inteligent. Tu știi că dragostea e oarbă. GOGU (*neînduplecat*): Să nu fie. Când o femeie iubește, trebuie să deschidă ochii, Clementino. Căsătoria e un lucru important. Femeia trebuie să se întrebe: cu cine-mi leg viața? Ce caracter are omul? (*Logică inevitabilă.*) Ai luat-o așa... superficial. Ai fost ușuratică... [...]

GOGU: Patimă oarbă? Bine, dar rațiunea?! (*Mai energic.*) Rațiunea, Clementino! Tu n-ai rațiune? N-ai cap? Nu-ți dai seama că sunt un tip jalnic, cu puține trăsături omenești? Tu nu judeci? CLEMENTINA (*dă din cap în semn că nu, ea nu judecă*): Eu nu judec, Gogule, eu iubesc.⁹

Simțul matern nu-și are locul în ființa femeilor pe care le construiește Mazilu. În rare cazuri găsim printre ele mame. Când Gogu cerșește o fărâamă de umanitate, apelează la un truc sentimental pierzător: la copii. Ele sunt surprinse de îndrăzneala lui: „Ai pretenții absurde. Noi suntem doar femei. De ce ne întrebi despre copii?” Aceeași schemă se regăsește și în piesa *O sărbătoare princiară* sau *Mobilă și durere*.

În *Proștii sub clar de lună* și *Acești nebuni fățarnici*, personajele sunt transparente, ele nu se compun psihologic, ci îndeplinesc funcții: vanitatea și oroarea de vanitate, foamea de aparență și oroarea de aparență, oroarea de ticăloșie și frumusețea ticăloșiei. Tot ce sunt personajele și tot ce intenționează ele să fie sunt evidente, sunt relatări directe. Totuși, autodenunțurile nu se numesc sinceritate, ci sunt „puneri în scenă” ale propriilor deficiențe interioare, ale propriilor înfrângeri. Efortul lor e teatral, autosuficient, dar nu mai puțin pătimăș și traumatic, în încercarea de a-și depăși condiția mediocră sau chiar subumană. Puterea de autoanaliză a personajelor e enormă, iar calitatea verdictului în ceea ce le privește pe fiecare în parte e de o intransigență egală cu ura de sine.

⁸ *Ibidem*, p. 96.

⁹ *Ibidem*, pp. 31-32.

Dacă depășim clișeul prostiei sau ticăloșiei „comice”, universul etic al lui Caragiale se răstoarnă cu totul. Așa se întâmplă și cu personajele lui Mazilu. Stigmatizarea lor cu formule ca „lipsă de umanitate”, „manechine”, „renunțarea la orice valoare morală”, „lume întoarsă pe dos”, culese din instrumentarul criticii este pertinentă, dar într-un orizont de referință convențional. Eroii mazilienii sunt pervertiți, hrănind în același timp o conștiință neliniștită a propriei pervertiri. Ei își sondează sufletul, își verifică precaritățile cu încăpățănare și își strigă neputința, cu pătimire, dar nu cu tragism. Da, iubirea lor este uneori superficială și schimbătoare, interesată adesea, căutătoare de foloase, dar nu e mai puțin iubire în cel mai pătimăș înțeles. E foarte probabil să se rostească neajunsurile celuilalt, să fie strigate limitele partenerului, dar ritualul conduce implacabil la patimă.

Mazilu nu creează ceea ce s-ar numi personaje pozitive, are instinctul reversibilității tuturor fenomenelor existenței, deci și ale strategiilor etice onorabile. Emilian ar fi avut destinul unui personaj pozitiv, dar chiar și cu intransigența și cu incoruptibilitatea lui, el nu izbutește să devină un „erou”, eșuează sub „greutatea” calităților lui umane, echivalente cu vidul: la întrebarea dacă știe ce este aceea patimă oarbă, el realizează că habar nu are sau poate că știa odată, dar a uitat.

În fine, personajele lui Mazilu vorbesc pe limba a două realități diferite, a două istorii separate. Ființa lucidă a personajului confruntă permanent aceste realități recunoscându-și sincer, deschis, sordidul, dar și sublimul neconcilierii ei interioare, neliniștea de nevindecată și imposibilitatea ei tragică. Iar stilistica dualității frazei la Teodor Mazilu este identică cu tema de adâncime a textului: orice istorie aspiră la un ideal de om și la un ideal de cădere a omului. Deci nicio spaimă de inactualitate.

Gheorghe Milețianu

Teodor Mazilu, *Somnoroasa aventură*

Purtând și titlul *Aventurile unui bărbat extrem de serios*, *Somnoroasa aventură* este, ca mai toate piesele de teatru ale lui Teodor Mazilu, o comedie a cărei acțiune e foarte greu de povestit; asta pentru că subiectul pieselor lui era pentru dramaturg mai degrabă un pretext ca să-și desfășoare scăpărătoarele lui dialoguri decât obiectul principal al atenției sale. Esența *Somnoroasei aventuri* stă în felul cum se exprimă personajele, și nu în întâmplările la care participă ele.

Un bărbat extrem de serios, dl Gherman, „membru al cooperativei de traduceri și dactilografieri *Prestarea*”, și deci relativ bine situat, dorește să se însoare, la 45 de ani, cu Gabriela, o fetișcană de 23. E susținut în proiectul lui de mătușa fetei, Cleo, care vrea ca nepoata ei să trăiască în bunăstare. Pentru ca proiectul să se realizeze, dlui Gherman i se cere, însă, să satisfacă o condiție pusă de Gabriela, care, pentru a accepta măritișul, ține morțiș să fie răpită. Dl Gherman e însă un om „extrem de serios” și nu are nici cea mai vagă idee despre cum s-ar putea înscena răpirea unei fete; așa că el cere ajutorul tânărului Manole care, la 30 de ani, ar fi o pereche în principiu mult mai potrivită pentru Gabriela. „Răpirea” are, pasămite, loc, dar beneficiarul ei va fi Manole și nu dl Gherman, care, istovit de aventură, ațipește în pragul deznodământului.

De cine își bate joc Mazilu în această piesă a lui? Care este, de fapt, obiectul satirei? Nu, nu ideea fals romanțioasă a „răpirii”, inspirată de filme comerciale realizate în coproducție franco-italiană, și aflată în totală neadecvare la realitatea personajelor implicate. Proiectul căsătoriei aranjate de o mătușă cu un domn care ar fi mai degrabă un partener potrivit pentru ea însăși, la cei 45 de ani ai ei, este un proiect din capul locului defectuos. El nu se întemeiază pe sentimente, și nici măcar pe interese considerabile, majore; proiectul e clădit pe mentalitatea pentru care căsătoria nu e decât o convenție

socială căreia trebuie să i se supună tot omul, cu grijă pentru poziția lui în lume și pentru prestigiu și, mai ales, pentru starea materială a viitoarei căsnicii. Mătușa Cleo e foarte neliniștită de faptul că iubita ei nepoată vrea să învețe și să muncească; mariajul e de recomandat numai dacă el îi asigură soției bani care s-o scutească de necesitatea de a munci, de a-și câștiga singură existența, chiar dacă această opțiune o transformă neîntârziat într-o viitoare întreținută a soțului. Aspectul amoral al acestei concepții nu este atins în dialogurile dintre eroi nici măcar sub formă de aluzie, el este considerat un dat inalienabil al situației.

Mentalitatea aceasta ar putea fi definită ca fiind mic-burgheză, dar această etichetă, neîndoielnic exactă, simplifică nepermis de mult conținutul comediei.

Teodor Mazilu stabilește o relație nebănuită, dar foarte adevărată, și foarte expresivă, între amoralitatea eroilor săi și lipsa lor revoltătoare de cultură; pe Cleo, pe dl Gherman, pe Ogaru, „bărbatul la 45 de ani”, conștiința propriei inculturi îi apasă. Conștienți că această lipsă de cultură e compromițătoare pentru ei, aceștia se ostenesec cu disperare s-o ascundă, să se arate lumii ca niște intelectuali de marcă. Grotescul acestei imposturi întrece cu mult ridicolul Coanei Chirița, care, în ambiția ei de a trece drept o Doamnă instruită, e, mai degrabă, naivă decât stupidă, și nu lipsită de farmec. Dl Gherman declară, precizând că nu-și consideră afirmația o exagerare, „forța artei e mare”, și adaugă, „parafrazându-l pe Thibaudet”, „mare de tot”. Mătușa Cleo declară, „concesiv”, despre Beethoven, că „are pasaje drăguțe”.

De morbul snobismului sunt atinse, fără excepție, toate personajele piesei, chiar și cele relativ simpatice – Gabriela și Manole, tineri, ei mai au încă timp să se elibereze de ifose.

O consecință a lipsei de cultură este transformarea oricărei propoziții, inclusiv a propozițiilor care exprimă adevăruri absolute, în simple clișee. Mazilu este neîntrecut în surprinderea acestui fenomen, de transformare în șablon ieftin – și comic – a oricărei sintagme uzuale, a oricărei propozițiuni, și cu atât mai mult a propozițiunilor nobile; iar transformarea aceasta, dovedind și mare slăbiciune pentru vorbitul „pe radical”, sfidează foarte frecvent logica. „Oricât ar părea de paradoxal, dansul nu e totuna cu muzica”, îi împărtășește dl Gherman mătușii Cleo profunda lui cugetare estetică.

Efectul e încă mai izbitor atunci când șabloanele vizează sentimente. „O port în suflet ca pe o icoană. Și eu nu port în suflet decât ceea ce am absolută nevoie...”, își afirmă dl Gherman dragostea pentru Gabriela. Iar mătușa Cleo, într-o pornire de „omenească indignare”, declară solemn: „Nu, domnule, eu nu fac tranzacții cu sufletul unei ființe apropiate. Nu, domnule...” „Adolf,” i se adresează mătușa Cleo lui Ogaru, „de ce mă lași singură ? Ca să fiu sinceră, în 1963. MANOLE: Ca să fiu sincer, așa e, suntem în 1963.”

Cugetările eroilor lui Mazilu iau adesea o uimitoare formă aforistică sau de joc cu paradoxuri. „Ascultă, Adolf, tu ai un suflet de gheață, cu tine pot să vorbesc omenește”, îi spune mătușa Cleo lui Ogaru. Și, în cursul aceluiași dialog: „...vreau să trăiesc frumos, curat. Și ca să-mi împlinesc această dorință, pe care o are orice om, mai ales când ajunge la o anumită vîrstă, am nevoie de o nepoată flușturistică, nu de una care ține să intre la facultatea de chimie industrială”. „Dacă vrea să intre la facultatea de chimie industrială, nu mai e nimic de făcut”, afirmă Ogaru. „Dacă era filologia... poate că mai era ceva de făcut...”.

Din aceeași scenă, o altă nestemată: „Tu, care ai făcut atîtea ticăloșii, să nu pricepi neliniștea unei mame?” Ogaru rectifică blând: „Mătușă!”. Mătușa Cleo are ultimul cuvânt: „Mamă sau mătușă sentimentul e același”.

Ceea ce e fascinant în revărsarea de remarci cinice ale personajelor lui Mazilu este că resortul psihologic al acestui cinism plin de candoare rămâne tainic: e o formă de bravadă a unor ticăloși care-și afișează fără nici o reținere ticăloșia? E o formă de inconștiență în acest soi de bravadă, sau o provocare deliberată a simțului moral presupus la interlocutori, la lumea înconjurătoare? Este o autodemascare voită? O formă subtilă de autoflagelare? Sau o formă de denigrare implicită a ascultătorilor, tratați toți ca fiind o apă și-un pământ?

Iată două extrase dintr-o scenă „de iubire”:

GABRIELA către Manole: „Admiră apusul soarelui că fac moarte de om. [...] Bărbații iubesc cu precădere femeile negative, misterioase, fascinante! Pentru ele fac crize sufletești și accidente de motocicletă.” „Eu te-am iubit, Manole...”.

MANOLE: „...Adică, acum nu mă mai iubești?...”

GABRIELA (înfuriată): „Nu, Manole, și e așa de trist... Mi-am revizuit concepția asupra vieții, mi-am revizuit și sentimentele. Tu ești un băiat prea banal...”.

Câteva dintre „perlele” cele mai prețioase de acest fel sunt rezervate eroului central, Gherman, bărbatul serios care se angajează în aventura sortită să se arate somnoroasă: „Seriozitatea e domeniul meu de activitate”, își prezintă el cartea de vizită. „Noi, cadrele din cooperatie, cunoaștem foarte bine sufletul omenesc. Tocmai de aceea, am folosit acest scurt răgaz ca să-mi sistematizez ideile, ca nu cumva, Doamne ferește, ideile secundare s-o ia înaintea celor principale”. „De zeci de ani încerc să fac și eu o șotie și nu reușesc. Am vrut și eu o dată – și credeți că n-am încercat, domnișoară? – să torn dulceață în pantofii șefului de serviciu. Ce credeți că s-a întâmplat? M-am trezit lustruindu-i!...”.

În fine, aproape de culminația piesei: „Sunt părăsit de Gabriela. Voi suporta eroic această lovitură a destinului... Mai sunt și alte femei. Numeroase alte femei. Am să fac o șotie. Am să fiu zburdalnic. Am să fiu spontan”.

Ca și în alte lucrări ale sale, Teodor Mazilu se întreabă și în *Somnoroasa aventură*, cu deplină seriozitate, dacă e posibil ca aceste caricaturi, „acești nebuni fățarnici”, acești ticăloși, să fie înzestrați cu simțul umorului. S-ar zice că nu se poate – iar absența umorului e, pentru dramaturg, unul dintre cele mai grave vicii pe care le poate avea o ființă umană.

Tompa Andrea

„Atmosferă patriarhală” (Actul 3, scena II).

Recitind *Mobilă și durere* de Teodor Mazilu

Fără a reciti cronicile și analizele despre piesa *Mobilă și durere*, scrisă în 1980, sau despre spectacolele pornind de la ea, mi se pare că este vorba de o piesă bazată pe tehnici și structuri dramatice clasice ale comediei sau chiar ale farsei. Totuși, piesa are și un aer critic, pe cât era posibil în epocă, față de societatea și realitatea României socialiste.

Ca orice piesă care conține multe referințe la realitățile vremii sale, se ridică problema interpretării ei în contemporaneitatea prezentă. Cât de intensă sau, dimpotrivă, de timidă va fi adaptarea acestei piese pe o scenă contemporană? La ce realitate se va referi ea? La o realitate din trecut, o Românie socialistă depășită? Sau la realități amalgamate ale prezentului și ale trecutului? O mărturie despre absurd? Ori o adaptare radicală, care interpretează piesa ca pe una a prezentului? Altfel spus, cu ce atitudine, cu ce „aer” se interpretează piesa: ca o nostalgie a trecutului, cu cooperative, mobile stil, trabanturi și vize în Occident, sau drept o critică a trecutului?

Nu numai realitatea societății s-a schimbat, ci și limbajul teatrului. Limbajul teatrului contemporan – adică progresiv și critic – este, mai curând, un limbaj direct, care preferă tot ceea ce părea imposibil pe vremea publicării acestei piese: a spune lucrurilor pe nume. Numai că, un teatru contemporan va prefera să vorbească despre prezent prin propriile texte contemporane. Ori, eventual, va transforma acest text, recitind în mod radical și punând în evidență imposibilitatea din regimul totalitar de a numi lucrurile pe nume; un fel de descompunere a textului, reflectând asupra condiției teatrului în epoca respectivă.

Mi se pare, totuși, că comediile au o viață mai scurtă, fiind bazate pe caractere, pe stereotipuri, și, totodată, pe probleme mai superficiale. Comedia lui Mazilu însăși este o demonstrare a contextului socialist (românesc), care nu permite decât o atitudine ușoară, specifică comediei, a tratării problemelor, și nu una analitică și de profunzime.

Problema de bază este deci atitudinea comediei față de o realitate (existentă, din trecut sau din prezent), o atitudine „ușoară”, a iertării, și indulgentă. Indulgentă față de corupție, ipocrizie. Aceasta este atitudinea „obligatorie”, cred eu, în epoca socialistă: „sunt greșeli, dar iertăm...”. Oare ce să facem astăzi cu această atitudine, de fapt, distrugătoare? Recitind această piesă, cred că avem dreptul sau poate chiar obligația de a nu ierta.

Totuși, este o piesă „bine scrisă”, în sensul de *pièce bien faite*, care ar putea avea oricând succes la public. Are tensiune, umor, caracterele și situațiile sunt tipice, și toate caracterele sunt destul de stupide și de simple pentru ca spectatorul să obțină senzația de supremație față de ele – sens al supremației care conferă totdeauna un bun simț. Totodată, există și o capcană. Nu cred că un teatru contemporan, progresiv, de avangardă, ar avea nevoie de această piesă, ori dacă da, ar fi un atac, o explozie a piesei, necesitând o atitudine critică față de ea. Ar fi o reevaluare a trecutului, o modalitate a teatrului de a pune întrebări disconfortante și de a nu ierta chiar așa de ușor.

Orice operă de artă conține o viziune asupra lumii, care, cu timpul, devine sau poate deveni *passé*, depășită. În volumul *The History of the Development of the Modern Drama*, György Lukács vorbește de această viziune depășită, spunând că, dacă forma poate produce în continuare impresii asupra cititorului/spectatorului, deci are putere ca structură dramatică, opera de artă continuă să existe. Acest lucru este valabil și pentru piesa noastră: forma, comedia, bazată pe structuri clasice are putere. Ironia și umorul piesei sunt puternice și astăzi, însă această ironie, deseori, este îndreptată împotriva femeilor, ceea ce necesită o reevaluare radicală (vezi mai jos).

Ceea ce, însă, mi se pare un moment problematic și absolut fundamental în piesa respectivă este problema de gen (*gender issue*). Autorul pare că are o atitudine critică față de societatea socialistă coruptă, dar interiorizează fără nici o urmă de critică sistemul patriarhal, care transformă orice femeie într-un obiect „frumos”, „util”, „necesar”. Mentalitatea patriarhală și represivă față de femei a

societății socialiste apare necriticată și acceptată, digerată și pusă înconștient în evidență. Această mentalitate necesită o reevaluare critică chiar și într-un spectacol „de succes” și pentru publicul larg. Deși toate caracterele piesei sunt stereotipe, nici o femeie nu poate exista independent de un bărbat și, mai ales, de un soț. Niciuna dintre femei nu are nici urmă de autonomie, toate sunt doar „anexe”. Toate femeile aspiră la rolul de a deveni soții; de a fi frumoase, tinere, „la modă”. Sunt amante, și e „normal” ca secretara șefului să fie și amanta lui. Deși aceste înfățișări ale femeilor le regăsim în multe piese clasice, mai ales în comedii și farse, cred că propoziții precum: „Am nevoie să fiu umilită, schingiuită și chiar batjocorită de forța unui bărbat” nu pot fi rostite, pe scena contemporană, fără o opinie critică. În piesă, există bărbați cu o autonomie relativă, adică au cariere, aspirații etc.; în schimb, femeile aspiră doar la bărbați. Dacă ar fi să testăm piesele din trecut cu testul Bechdel¹, care pune doar două condiții pentru înfățișarea femeilor din operele de artă, și anume: sunt prezente în opera respectivă două femei care vorbesc între ele și nu despre bărbați – puține piese ar trece testul. Aceasta nu înseamnă că nu putem reevalua piesele și din punctul de vedere al înfățișării sexelor.

¹ Bechdel-test: https://en.wikipedia.org/wiki/Bechdel_test.

Miruna Runcan

Teodor Mazilu, *Acești nebuni fățarnici*

Lucrul cel mai straniu, atunci când te apropii cu atenție de *Acești nebuni fățarnici*, nu e atât singularitatea ei în contextul vremii în care-a fost scrisă, cât poziția ei aparte în raport cu ansamblul operei dramatice a lui Teodor Mazilu. Dacă (și numai dacă) te-ai familiarizat cu universul mazilian – unul deosebit de coerent și de unitar –, pare că tocmai recunoașterea subtematicilor recurente – inconsistența „caracterului”, ipocrizia aproape ontologică a omului contemporan, dezechilibrul mereu negociabil, dar și veșnic falsificabil, al relațiilor umane, al ierarhiilor axiologice, al relațiilor de cuplu ș.a.m.d. –, împinge această piesă către un loc central în care, brusc, asemănătorul a devenit diferit, așezând țintele de semnificație mult deasupra „satirei de moravuri și de caracter”, pentru care îl lăudau criticii și artiștii contemporani lui. Altfel spus, la o privire atentă, exact nodurile de legătură cu celelalte piese, de la *Proștii sub clar de lună* la puzderia de piese scurte, maschează dar și semnalizează, simultan, unicitatea unui demers dramaturgic pe care părea că nu-l anunță (mai) nimic și pe care autorul însuși s-a sfiit să-l mai reia în alte opere.

Da, e adevărat, și în *Nebunii fățarnici...*, ca și în *Proștii...*, ori *Somnoroasa aventură*, personajele sunt organizate pe cupluri, atât pe axa de suprafață a pseudo-contrariilor negociabile (femeia fatală *vs.* femeia cataplasma, incoruptibilul *vs.* licheaua întârziată), cât și pe verticala ierarhică a puterii, mereu mutabilă (șef *vs.* subordonat, putere mundană *vs.* putere divină). Da, asemenea tuturor pieselor maziliene, personajele n-au nici psihologie, nici devenire, sunt perfect egale cu sine, iar sinele e un construct artificial al propriului lor discurs: un rol declarat și asumat conștient, logos „întrupat” scenic, dar de neclintit. Valentin Silvestru cataloga personajele piesei – cu o intuiție mai degrabă fugară asupra procedului, nu și asupra motivațiilor

adânci de a utiliza procedeul – drept exponente ale unei „sincerități echivoce”¹. La fel, situațiile dramatice se agregă, se acumulează și se intersectează și aici, ca și în alte piese de-ale autorului, ca urmare a unor constatări, a unor aserțiuni sau a unor decizii luate de personaje, verbal, la scenă deschisă, logocentric-argumentative, la rândul lor, anulând voit orice *fatuum* aristotelic. Câtă vreme personajul mazilian se construiește pe sine pe cale retorică, la fel și situația dramatică e, în fond, rodul nemijlocit al acestui construct; altfel spus, e consecința unei argumentații, fie ea corectă sau greșită, validă sau invalidă, sau toate acestea la un loc.

Sincer, cred că foarte puțini dintre exegeții lui Mazilu din epocă (poate exceptându-l pe Marian Popescu în *Chei pentru labirint*²) și-au pus, cel puțin în discursurile lor analitice, întrebările majore, ori măcar pe cele acute, cu privire la diferența dintre această piesă și celelalte. E, pe de altă parte, foarte posibil ca aceste întrebări să nu fi fost rostite tocmai pentru a proteja și autorul și piesa, apărută în 1970 în revista *Teatrul* și repede pusă în scenă la Teatrul „Bulandra” de Emil Mandric: să ne amintim că „Bulandra” era o instituție care, cu doar câțiva ani în urmă, avusese de luptat aprig cu cenzura pentru a scoate la public *Proștii sub clar de lună* (r. Lucian Pintilie) sau cupeul de piese scurte *Tandrețe și abjecție* (r. Cornel Todea). E, probabil, și pricina pentru care diagnosticele lui Valentin Silvestru, un susținător hotărât al dramaturgului, cu privire la dimensiunea caracteristică de satiră socială „serioasă” a teatrului mazilian, au rămas, până azi, aproape neinterogate și, aparent, neinterogabile.

Or, despre ce e, în ultimă instanță, *Acești nebuni fățarnici*?

Subiect și intrigă

Lectura simplă, la nivel de intrigă, ne duce către un subiect minimal: un „erou”, Iordache, care nu pare să vrea nimic altceva decât, conform prezentării personajelor, „să trăiască bine și să moară în somn”, e asaltat succesiv de două femei: Camelia, cea care te zăpăcește de cap, te farmecă și care „distruge moralul bărbaților”, și Silvia, cea care și-a ales rolul opus, acela de a reface, cu blândețe, prin cusutul nasturilor, ceaiuri de mușețel și lecții de engleză,

¹ Valentin Silvestru, „Comedia serioasă”, în Teodor Mazilu, *Acești nebuni fățarnici*, București, Editura Eminescu, seria Teatru comentat, 1986.

² Marian Popescu, *Chei pentru labirint*, București, Cartea Românească, 1986.

angoasa post-erotică rămasă-n urma celei dintâi. Ambele își experimentează tehnicile pe grobianul nostru erou, care e un șef mititel, neimportant, ce poate fi, însă, stors de bani. Experimentul e dublu reușit, astfel încât doamnele aflate în aparentă opoziție se hotărăsc să pună de-o cooperativă lucrativă, pe termen mediu și/sau lung. Cele două sunt vizitate, în chip straniu, de un „incoruptibil” amenințător, Adam – un personaj megalomaniacal, lesne psihanalizabil –, pe care-l dau pe ușă afară, dar care se va întoarce spre final ca „judecată (mundană) de apoi”.

Iordache nu e, însă, doar obiect de comerț erotic, el are, totuși, și viață profesională: e șef peste doar 7 subordonați, pe care, așa cum ne declară, îi chinuie cu entuziasm și cu folos, ca să nu se plictisească. Între aceștia, există totuși un aliat, un Scapino, un Leporello, un fel de valet, de adjunct, pe nume Dobrișor. Cu el își trece eroul nostru zilele, în lungi discuții auto-confesive, despre necazurile în amor și prea puținele oportunități de a-și exercita meschina tiranie, ori de a face afaceri și mici găinării. Cei doi sunt vizitați de un personaj de pur concept, *Sublimul în caz de forță majoră*, care le vestește apocaliptic că va veni controlul financiar și trebuie să-și ia tălpășița. Sublimul poartă cu demnitate o aureolă cu raze, ca-n caricaturile anilor 50 care parafrazau *Biblia hazlie* a lui Leo Taxil; dar, uneori, se trezește că-i cresc aripi și zboară, din pricină că nu-și mai poate controla apetitul mincinos. În pândă cu acest personaj ambiguu, spațiul vital al lui Iordache e traversat cu obstinație de alt erou-concept: *Omul cu capul în nori*, un zănatec fără nicio caracteristică, cu excepția căutării obsesive a uneia și aceleiași destinații: Câmpina. Iordache și Dobrișor, dar și anexele erotice Camelia și Silvia, sunt convinși de Sublim să se refugieze, ca să scape de pedeapsa mundană, pe calea unei mantre halucinogene, direct în absolut.

Evident, așa abstracție cum e, absolutul mazilian e unul configurat literal: aici nu poți avea sentimente, nu poți urî pe nimeni, totul ți se cuvine fără niciun efort, deci orice urmă de personalitate, ca și orice aspirație omenească, fie ea bună sau rea, altruistă sau egoistă, au dispărut fără urmă. Absolutul e, deci, *o stază*, fie el și privit ca artificiu de calcul. Iordache și curtea lui, cu excepția lui Dobrișor (care e doar un fel de partener de tenis la perete, menit să comenteze afirmațiile jalnicului său stăpân), se plictisesc iremediabil și suferă de o anxietate de nesuportat – în raport cu care pedeapsa fiscului, demiterea din postul de conducere sau chiar condamnarea penală sunt dulci copilării. Astfel

încât, utilizându-și inepuizabilele rezerve de ură, reușesc să deschidă porțile raiului și să fie alungați (în varianta inițială, ca și în cea publicată în 2001, supusul Dobrișor rămâne, totuși, în Paradis).

În fine, înapoi pe pământ nu-i așteaptă, desigur, nicio bucurie. Bani puși de-o parte par să fi dispărut (căci Sublimul nu e sublim decât „în caz de forță majoră”, altminteri e un escroc meseriaș, de elită). Iar controlul „judecății de apoi”, cea venită din imediat, reprezentată de Adam, se apropie. Camelia oferă *in extremis* o soluție – riscantă, experimentală – de salvare: dacă lui Adam i se va opune un alt incoruptibil, cei doi, răniți în propria vanitate, se vor anihila. Femeile antrenează în grabă o „Lichea întârziată” și o transformă, pe cale argumentativă, în incoruptibil: Adam și Licheaua au revelația că sunt unul dublura identică a celuilalt și se ucid voinicește unul pe celălalt. Doar că, inevitabil, dispariția amenințării declanșează trădările: Silvia e alungată de Camelia, aceasta din urmă preferă să fugă cu Sublimul, care a pus mâna pe bani. În acest caz „de forță majoră”, Sublimul se descotorosește prin crimă de preafrumoasa vampă ș.a.m.d.

Piesa are două versiuni, publicate ambele în timpul vieții, iar ele sunt diferențiate de prezența unui prolog, dar și, relativ, de finaluri. În prima variantă, cea din revista *Teatrul*, reluată și în ediția din 2001, Iordache e lăsat în viață, eliminat pur și simplu de femeile care-l alungă din casă, nu înainte de-ai face valiza cu haine curate și mâncare rece pentru o zi, de parc-ar pleca în delegație. Ultimii rămași în scenă sunt Sublimul și Omul cu capul în nori: de undeva din absolut, însă, vocea lui Dobrișor îl somează pe Sublim să-și ia zborul înapoi, către celălalt tărâm, către care șarlatanește își trimisese victimele. Omul cu capul în nori, în căutarea ingenuă a eternei Câmpine, rămâne cu banii și ronțăie, demonstrativ, o floare. În a doua variantă, preferată de Victor Parhon, îngrijitorul ediției de teatru comentat din 1986, finalul vine imediat după anihilarea reciprocă a incoruptibililor, fără să mai țină seama de „destinele” cuplului de doamne și de Sublim, ce rămân suspendate, inexplicabil, în afara acțiunii. Pur și simplu, tocmai în clipa în care, vag umanizat, Iordache a scăpat de primejdia mundană, Omul cu capul în nori îl împușcă aproape în joacă, „cu un aer angelic” și, firește, îi ia banii – căutând, desigur, în continuare, Câmpina cea magică.

Filozofie și hermeneutică

Și totuși, despre ce e piesa asta, în care autorul, utilizând mai degrabă tehnici de abstractizare decât elemente caracteristice teatrului absurd (către care trimiteau destule exegeze din epocă), ne poartă din banal în absolut și retur, într-o bufonadă de bandă desenată? Răspunsul comun e, mereu: despre fățarnicia (ipocrizia) din titlu. Spre deosebire de celelalte piese, credem, însă, noi, până și fățarnicia a trecut, aici, din poziția de flux central de semnificații în aceea de vehicul pentru producția unor înțelesuri de adâncime.

La recitare, prima observație, dacă ne bazăm pe textul inițial al piesei, reluat în ediția din 2001, e că nu s-a acordat mai niciodată suficientă atenție prologului. Acesta se petrece într-un loc imprecis, „o răspântie de drumuri”, în care Camelia meditează monologal la propria condiție în raport cu bărbații. Ea se declară „femeie paradisiacă”, dar sugestia situațională e, desigur, că face trotuarul. A face trotuarul în Paradis, iată o condiție dintre cele mai neobișnuite, care ne obligă, aparent, să echivalăm ambiguu Paradisul cu mundanul. Singurele personaje din prolog care intră în relație de negociere erotică cu Camelia sunt Omul cu capul în nori și Sublimul în caz de forță majoră. Cel dintâi e în căutarea visător-năucă a Câmpinei; totuși, la întrebarea Cameliei, care nu-l ia nicio clipă în serios, dacă are mașină, răspunde candid: „Eu mă duceam să ascult păsărelele și, fără să-mi dau seama, m-am pomenit într-o bună dimineață la volanul unui Fiat”. Sublimul în caz de forță majoră vinde plăcinte (a se citi ...gogoși!). Acesta din urmă își asumă un discurs de călugăr-cerșetor, cu iz medieval („Depart de mine patimile trupului... Adevăratele bucurii sunt cele ale spiritului”), dar e iute taxat de Camelia pentru privirile lui libidinoase: „De când te-au lăsat puterile te-ai agățat de Dumnezeu...”. Dacă, în ce-l privește pe Omul cu capul în nori, Camelia e cea care îi face avansuri, cel puțin până înțelege că sub candoarea lui se ascunde o funciară meschinărie, la tentativele de angajament erotic ale Sublimului, ea se arată aparent de neclintit. E și momentul în care, pe de-o parte, își face apariția prima replică trimițând la filozofie:

„Kant! Immanuel Kant” Asta e durerea vieții mele. De câte ori o femeie mă respinge, îmi amintesc de Immanuel Kant! *Dumnezeu e dezgolirea naturii de sensul ei material!* [s.n.]³.

³ Teodor Mazilu, *Teatru*, București, Editura Sigma, 2001, p. 206.

În același timp, aici, Mazilu devoalează, la un nivel superior celorlalte scrieri ale sale, motorul mașinării textuale care face din logos „existență dramatică”. Simpla rostire a numelui lui Kant și trimiterea directă la citat: „Dumnezeu e dezgolirea naturii de sensul ei material!”⁴ au un efect imediat asupra condiției, dar și asupra situației (dramatice) a personajului: acesta se ridică la cer, chiar împotriva „voinței sale”. Finalul „absorbției în absolut” al prologului va fi repetat, de această dată la „comanda” lui Dobrișor, în imaginea ultimă a piesei.

Într-un studiu dedicat procedeelelor prin care logosul devine context și „realitate dramatică” în piesele lui Teodor Mazilu, afirmam, cu câteva decenii în urmă:

„Unica valoare de coeziune a acestei lumi rămâne, deci, limbajul. Orice trăire e înlocuită de o demonstrație, orice raționament necesar este și *existent* din clipa în care a fost rostit. Existența văzută ca un schimb de definiții între subiecți amorfi, dar foarte disponibili energetic apare ca un *perpetuum static*, ca o mișcare aleatorie într-un mediu de absolut repaos; fără afară și fără lăuntru, manipulând și lăsându-se manipulată cu conștiență și acceptare, lumea aceasta își dezvăluie esența tragică prin tocmai lipsa oricărei deveniri”⁵.

Prologul *Nebunilor fățarnici* marchează, deci, direcțiile de semnificație de adâncime, puse aici în pagină cu măștile carnavalești ale personajelor-concept, aflate în falsă opoziție dialectică: Sublimul, promotorul comerțului cu metafizica, un kantian de tinichea înfrânt mereu de consecințele metafizice ale gogoșilor pe care le vinde, și Omul cu capul în nori, profetul/poetul mercantil al unei Nirvane balcanice, prahovene. Un predicator creștin și un practicant budist, ambii de mucava, ne obligă, deci, să ne luăm de piept, satiric, cu milenara bătaie dintre contingent și transcendent, ambele transformate în mituri „cu valoare de întrebuințare”. Preafrumoasa Camelia, de la „răspântia de drumuri” primește, astfel, vrând nevrând, o condiție din start naratorial-bovarică: un fel de „*Madame Camelia c'est moi*”⁶.

⁴ Vezi Immanuel Kant, *Religia în limitele rațiunii pure*, București, Humanitas, 2004. Evident, e imposibil de găsit o referință directă la traducerea sau la ediția din *Critica rațiunii pure* din care se inspiră aici Mazilu; destul de probabil, citatul, în această formă, poate proveni dintr-un manual de filozofie al vremii, ori dintr-un volum de popularizare.

⁵ Miruna Runcan, „Structura dramatică la Teodor Mazilu”, *Teatrul*, nr. 10, 1988, p. 17.

⁶ De altminteri, una dintre montările de mare vibrație din 1980, cea a lui Aureliu Manea de la Teatrul Maghiar din Cluj, plasa personajul într-o poziție narativ-demiurgică.

Altfel spus, în această piesă, dincolo de superbul verbiaj generator de „caractere” și de situații, Mazilu nu cu contingentul contemporan se ia, primordial, de piept; dar nici neapărat cu Dumnezeu: ci cu capacitatea omului de a-și reprezenta și de a funcționaliza metafizicul. E și pricina pentru care, ascunse în replici hazlii, ori chiar în situații care se cer citite intertextual, referințele filozofice sunt extrem de importante. De exemplu, Camelia/ Mazilu, în faza de seducție a lui Iordache, afirmă nonșalant:

„Eu le vorbesc bărbaților despre lucruri frumoase, poezie, plastică, muzică, chiar și metafizică, nu mi-e rușine de nimic. Și la urmă trântesc una boacăna. O înjurătură și-un citat din Platon, un citat din Platon și-o înjurătură – are un efect grozav”⁷.

De altminteri, replica e doar la câteva rânduri distanță de marea întrebare: „Tu crezi în Dumnezeu?”, la care reacția lui Iordache e una de maximă umilință, semn că procesul de seducție, cel bazat pe distrugerea tuturor coordonatelor valorice ale bărbatului, a atins apogeul:

„...Am neglijat într-un mod criminal dezvoltarea mea spirituală... Nu știu nimic de Platon. Nu știu decât din auzite de moartea eroică a lui Socrate, *habar n-am de legea morală a lui Kant!* [s.n.] Da. Aș vrea să-mi pun și eu marile probleme ale existenței. Aș vrea să plâng și eu în fața unui apus de soare, n-am avut ocazia până acum”⁸.

De altfel, referințele mascate la „argumentul ontologic” kantian vor reveni în tablourile dedicate fugii în Paradis, adesea împletite cu fine referințe evanghelice. Pe de altă parte, însă, atunci când, călit la repezeală cu povești contradictorii, mărturisiri mincinoase, paradoxuri, amintirea unor bărbați din trecut care ar trebui să-i stârnească gelozia – și i-o și stârnesc –, Iordache admite stupefiat că s-a îndrăgostit, Camelia „îl trimite” în treacăt la Freud, apoi la criza masculinității de vârstă mijlocie, cu accent ironic-mefistofelic pe Thomas Mann (*Doctor Faustus* tocmai apăruse, în 1970, în prima ediție românească):

„Minunatul tău capital sufletesc, alcătuit din amintiri din copilărie, crize de conștiință, demnitate jignită, călătorii neefectuate și citate din Thomas Mann. Aoleu, că simplu mai ești, Iordache!”⁹.

⁷ Teodor Mazilu, *op. cit.*, p. 210.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*, p. 215.

Evident, schița caracterologică sofisticată de mai sus, o adunătură tipică de clișee despre atmosfera ideatic-boemă a Bucureștilor anilor 70, nu are nimic de-a face cu Iordache; rostul ei e să-i inculce eroului o identitate fantasmatică, fictivă, dar care „îl îmbogățește” proiectiv exact în măsura în care replica e menită să-l umilească. În schimb, strecurat în procesul de seducție, diagnosticul Cameliei cu privire la maladia inconștientă de care suferă Iordache (adică omul generic) rămâne exemplar și ne proiectează exact în centrul viu al întregului demers de semnificație al piesei:

„Moartea te gonește din urmă cu biciul și, înfricoșat, hăituit, cauți adăpost în mine, în trupul meu, sperând că moartea n-o să te găsească. Dacă n-ar fi frica de moarte, v-ați ține mai puțin de fustele femeilor. Dar eu, eu am să te primesc în trupul meu și am să te predau apoi morții!”¹⁰.

Faptul că moartea, ca punct nodal al existenței umane e, în fond, miza fundamentală a șirului de bufonade și *qui pro quo*-uri ce alcătuiesc țesătura de falsă satiră socială a piesei e probat și de alte referințe filozofice, aparținând mai multor eroi. Adam, incoruptibilul, de exemplu, creionat de Camelia/Mazilu drept personalitate megalomaniacală cu fixație în complexul lui Oedip, are un discurs cu fățișe ecouri din Nietzsche:

„Eu nu mă umilesc în fața naturii! Natura să se umilească în fața mea! [...] Eu sunt Judecata de apoi, eu îmi ajung mie însumi, eu nu cerșesc tandrețea femeilor, nici stima prietenilor, nici protecția societății, nici extazul artei, nici respectul autorităților! [...] Senzațiile mele sunt decizii, sentimentele mele sunt mai exacte decât sentințele tribunalelor!”¹¹.

Alminteri, însă, în jocul inventat de Camelia cu scopul de a-l elimina pe Adam, filozoful preferat al acestuia se dovedește Bergson – un filozof perfect potrivit pentru comicul mecanicist, de situație „în oglindă”, al scenei în care acesta se confruntă cu dublul său artificial, Licheaua întârziată. Duelul intertextual propus aici de autor are rafinate aluzii culturale: pe de-o parte, dialogul dintre cei doi, care le revelează echivalența identitară, trimite, voit-parodic așa zice, la *Cântăreața cheală* a lui Ionesco, deja clasicizată în epocă (cu celebrele „Ce ciudat! Ce coincidență!”). Însă, așa lansa și supoziția, din păcate

¹⁰ *Ibidem*, p. 216.

¹¹ *Ibidem*, p. 222.

imposibil de verificat azi, că duelul, ca figură dramatică, își are sursa adâncă în *Minciună romantică și adevăr românesc* a lui René Girard, mai precis în teoria acestuia, ulterior dezvoltată în *Violența și sacrul*, cu privire la mimesis și la frații/gemenii ucigași. E, spuneam, o ipoteză-supoziție, ținând seama de faptul că lucrarea celebră a lui Girard, apărută în 1962, nu se tradusese încă în românește la momentul scrierii piesei. Dar, pe de altă parte, Mazilu era un bun cunoscător de franceză și un lector insașiabil.

În fine, strecurate printre jocurile de cuvinte paradoxale, tipice autorului, trimiterile la filozofie ating multiple alte referințe. Autorul nostru presară parafraze la Blaga, versuri strecurate din Rilke, referințe la Dostoievski din perspectiva lui Camus, un întreg citat din Shakespeare etc. Însă, tind să cred, zona cea mai interesantă e, de fapt, și cea mai echivocă: existențialismul francez; încă foarte vibrant în coada sa de cometă de la finalul anilor 60 din România, pare să-l fi interesat pe Mazilu cu obstinație. În firea lucrurilor, Sartre și, într-o mai mică măsură, Camus nu aveau cum să nu reprezinte pentru scriitor, în 1970, ținte referențiale predilecte, în trânta sa cu reprezentările mitologizate ale absolutului.

Trimiteri nominale nu apar decât într-o glumă paradisiacă tipică, Sartre fiind pus într-un fel de paralelă – inconfortabilă, desigur – cu starul de cinema Brigitte Bardot: Iordache refuză cea mai frumoasă femeie, comparând-o cu diva franceză, pe motiv că nu va stârni, în rai, invidia nimănui. Cu același tip de raționament, după o scurtă săgeată la Descartes („Dacă nu sunt ipocrit înseamnă că nu exist. Cum spunea și filozoful ăla din secolul șaptesprezece... mint, deci exist”¹²), el vestește și propunerea lui Dobrișor de a-l decora:

„Nimeni n-o să știe c-am refuzat decorația. Când Sartre a refuzat premiul Nobel, au urlat ziarele”¹³.

Ironia de aici e, însă, doar marca unei acolade intertextuale mult mai ample și mai adânci: în fond, însăși călătoria în absolut, pe calea mantrei: „*Cred! Trebuie să cred!*”, se constituie ca replică parodică la *Huis clos*, lansând, la rigoare, o drastică și hotărâtă negare a replicii sartriene emblematică: „*L'enfer, c'est les autres*”: personajele noastre, și Iordache în primul rând, își cară după

¹² *Ibidem*, p. 241.

¹³ *Ibidem*, p. 244.

sine în paradis inconsistența proprie, măștile retorice și valorice care le țin loc de personalitate și caracter – infernul lor e paradisul însuși, ca turnesol al propriei, fericite, idilice, nimicnicii. De altminteri, această revelație e semnalată de autor din vreme, încă din faza de negociere a transportului spre absolut, prin alte două replici ale lui Iordache, aflate la mică distanță una de alta. „Grobianul” nostru erou trimite, argumentativ, mai întâi la *Ființă și neant* de Sartre¹⁴, ținând, desigur, exact tema relației moarte-nemurire:

„Fiecare om vrea în adâncul sufletului să facă el excepție de la această regulă implacabilă. Un filozof spunea că moartea e cel mai mare triumf al speciei împotriva individului”¹⁵.

Pentru ca, doar două replici mai departe, să-și arunce, de data asta cu empatie meditativă, săgeata către *Mitul lui Sisif* al lui Camus:

„Omul n-are nimic cu propria-i eternitate. Eternitatea își vede de treburile ei”.

Demonstrația intertextuală a lui Mazilu se păstrează, aparent, într-o voită zonă de ambiguitate, tocmai pentru a-și deghiza sofisticat cateheza imposibil de declarat. Experimentul Cameliei/Mazilu se termină, pentru eroul călător Iordache, înapoi în banal, nevătămat, dar tâlhărit de valorile materiale care-i dăduseră, cât de cât, o formă de existență credibilă, fie ea și artificială. Fără bani și fără post de conducere, refuzând „dialectic” absolutul, Iordache nu doar că nu mai e bun de nimic, e nimicul însuși, dar viu: o decizie maziliană care trimite în bună măsură la Camus și Sisiful său și care vorbește, în fond, despre fiecare dintre noi. Camelia moare sacrificată de profetul fals al absolutului, cu care tocmai căzuse la pace. Însă Sublimul „în caz de forță majoră” e și el aspirat în chiar negația lui, în paradisul ofertat fără credință, de vocea din cealaltă lume a lui Dobrișor. Poetul-ascetul budist, un fel de Fortinbras care s-a sustras de la orice bătălie, rămâne să vegheze morții și să ne spună că, totuși, „Aici nu e Câmpina!”, mestecându-și voluptuos floarea. Ne rămâne, însă, în ecou, avertismentul plasat chiar în centrul întregii construcții: „Suntem salvați! Există biciul!”¹⁶.

¹⁴ Jean Paul Sartre, *L'Être et le néant. Essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, 1943, p. 598.

¹⁵ *Idem*, p. 233.

¹⁶ Mărturisesc că, de fapt, la fiecare recitare a piesei, nu încetez să mă minunez cum de-a rămas această replică în toate edițiile și s-a rostit în toate montările din perioada comunistă.

Politică și stilistică

Faptul că Mazilu a avut, de la început până la grăbitu-i sfârșit, o puzderie de probleme cu cenzura pieselor sale de teatru nu e nici pe departe întâmplător. O parte semnificativă din replicile sale diagnostic, butade de excepțional haz, dar și de o vibrație particulară, unele bazate pe structuri contradictorii, altele pe paradoxuri, pe negarea negației ori pe răsturnarea unor clișee sau a unor aforisme bine-cunoscute, au o dimensiune politică, directă sau contextuală, care nu putea scăpa din vedere cenzorilor momentului. Micul miracol al apariției și reprezentării, adesea cu enorm succes, a pieselor sale ține, pe de-o parte, de faptul că autoritățile cenzoriale au tratat, treptat, piesele drept niște jocuri ale inteligenței dedicate unui public mai degrabă restrâns și rafinat, iar temele maziliene exact drept formule evolute de satiră socială benignă, având în centru o lume mărunță, fără pretenții serioase de ascensiune socială. Altfel spus, universul intim, meschin, pe care și-l eșafodează autorul părea să nu țințească zguduirii serioase în piramida ierarhică a sistemului. Pe de altă parte, desigur, și Mazilu și majoritatea exegeților săi din epocă au preferat să se complacă în această diagnoză mediocră, a falsei modestii tematice, tocmai pentru a proteja un univers dramatic cu mare putere corozivă.

Cum, în studiul de acum peste treizeci de ani pomenit mai sus, m-am ocupat mai pe larg de clasificarea cât de cât sistematică a replicilor maziliene, mă voi mulțumi aici să închei cu un evantai de citate din *Nebunii fățarnici* care au avut și continuă să aibă dimensiuni socio-politice – în contextul comunist, dar și în afara lui –, propunându-i cititorului, pur și simplu, să se bucure de strălucirea lor inconfundabilă:

IORDACHE: [...] Taică-meu a fost negustor, dar preocupări metafizice n-a avut... Câștiga bine, dar nu credea în Dumnezeu...¹⁷.

CAMELIA: [...] De fapt, nu le ghiceam, ci le dădeam vești bune cu ghiotura – că, vorba aia, nu mă costa nimic: femeilor singure – bărbați tineri și străluciți; artiștilor – celebritate și bani gheață, soților plictisiți – o aventură la mare, mă rog, călătorii, turisme, clipe de reverie, mașini de spălat și de șters praful,

¹⁷ Teodor Mazilu, *op. cit.*, p. 212.

butelii, chiar și butelii... Nici de povestea asta cu ghicitul nu sunt sigură... Oricând poate veni cineva să-ți închidă prăvălia...¹⁸.

CAMELIA: [...] Ești condamnată să crezi în om și să cârpești ciorapii bărbaților.¹⁹

SILVIA: [...] Dac-aș avea o vilă la munte și alta la mare nici ipocrită n-aș mai fi.²⁰

IODACHE: [...] Un ticălos neplătit devine om de treabă.²¹

IODACHE: Extraordinari sunt oamenii! I-am dat o palmă lui Pamfil, și pe urmă tot Pamfil a susținut că i-am dat o palmă!²²

IODACHE: (*Fericit*) Eu păstrez totdeauna o rezervă de lașitate și atunci știu că nu mi se poate întâmpla nimic... Eu mănânc rahat foarte ușor și asta mă face invincibil... [...] Eu nu propag ceea ce cred și nu cred ceea ce propag.²³

IODACHE: Chiar când îi tragem pe sfoară, noi privim oamenii drept în ochi. [...] Chiar când stagnăm noi, știința progresează! [...] Am băut, am delapidat, dar de progres nu m-am îndoit!

DOBRIȘOR: De câte ori comiteam o mică încălcare a legii, nu puteam să-mi ascund un sentiment de adâncă satisfacție. Mă gândeam cu mândrie că eu sunt doar un caz izolat, că marea majoritate își vede de treabă.

SUBLIMUL: Domnilor și doamnelor! De ce mă siliți să fiu concret? De ce mă siliți să țin? S-au făcut cercetări în legătură cu activitatea voastră, aveți deja «dosare» în toată puterea cuvântului!

IODACHE: Cercetări? Dosare? (*Isteric*) Ticăloșii!...²⁴.

Dar și, desigur, această angelică cugetare, perfectă pentru a ne încheia călătoria:

DOBRIȘOR: De când a devenit incapacitatea un păcat, când era – și pe bună dreptate – o virtute? Incapacitatea e dovadă de curățenie sufletească, eu așa cred... Sunt incapabil fiindcă sunt curat!

¹⁸ *Ibidem*, p. 213.

¹⁹ *Ibidem*, p. 219.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*, p. 227.

²² *Ibidem*, p. 228.

²³ *Ibidem*, p. 229.

²⁴ *Ibidem*, p. 230.

Raluca Sas-Marinescu

O opinie... publică

Se pune problema recuperării textelor dramatice scrise în perioada comunistă. Pentru generația născută după 2000, aceste texte parcă ar fi scrise în altă țară și propun o distanță suficient de mare pentru ca să nu mai prezinte interes. Ele, textele dramatice comuniste, oferă o șansă reală de cunoaștere a unor contexte sociale greu de înțeles astăzi, fiind focalizate pe ceea ce și-au propus autorii sau li s-a impus politic: microsocietatea în perioada comunistă, portretul cetățeanului model, promovarea valorilor social-comuniste, cultul personalității.

„O dramaturgie puternică, adevărată, inspirată realmente din viața de azi a poporului nostru, drame și comedii autentice, emoționante, purtând un mesaj clar, iată la ce ne cheamă documentele de partid, iată ce mi se pare că trebuie să constituie și misiunea fiecărui dramaturg și obligația și veghea de fiecare zi a celor ce răspund de destinele unei scene”¹, afirma Aurel Baranga, în contextul *Tezelor* din iulie 1971.

Aurel Baranga este unul dintre cei mai prolifici autori dramatici ai perioadei comuniste, cu titluri montate în fiecare stagiune, peste tot în țară. Vorbim, strict matematic, despre un autor cu peste 280 de premiere consemnate la nivelul întregii țări. Ceea ce face ca dispariția bruscă, în 1990, din repertoriile tuturor teatrelor să fie justificată strict de suprasaturația unui anumit gen de scriitură dramaturgică și a unui mod specific de montare. E drept și că, după moartea autorului (1979), numărul de montări pe baza textelor sale a scăzut drastic, fapt perfect explicabil, dacă avem în vedere poziția lui politică influentă. Printre motivele dispariției totale ale acestui autor din repertoriile teatrelor, la o privire strict subiectivă, se numără lehamitea breslei în relație cu

¹ Aurel Baranga, „Repertoriul scris cu majuscule”, *Teatrul*, nr. 7, iulie, 1971.

dramaturgia comunistă, interesul scăzut al teatrelor de a-și recâștiga dimensiunea de educație prin teatru (fie ea și istorică) și lipsa de disponibilitate a publicului în ceea ce privește receptarea unui astfel de produs cultural alienat. Mai mult, post nouăzeci, se pierd ani prețioși din punctul de vedere al dramaturgiei românești, pe fondul avidității de recuperare a montărilor interzise anterior, cu regizorii importanți ai țării care se concentrează pe puneri în scenă ale teatrului antic sau shakespearian. Acest fenomen este coroborat de inexistența „dramaturgiei de sertar”, dar și de lipsa programelor academice dedicate scriiturii dramaturgice. Se creează astfel o prăpastie de timp până la apariția noii dramaturgii, lansată cu preponderență din rândul nespecialiștilor fascinați de acest tip de exprimare artistică². Profesionalizarea vine ulterior.

Textul piesei *Opinia publică*, considerată una dintre cele mai importante piese ale dramaturgului, reprezintă un exemplu de desfășurare în practică a „idealului” de construcție a textului dramatic, ideal menționat anterior de autor, consemnat ca atare în presa de specialitate a vremii: „în marea bătlie specifică pe care se îndârjește s-o dea, Aurel Baranga nu se sfiește să-și nominalizeze fundamentul idealului spiritual, asimilat de o lume, profundul lui caracter democratic și universal progresist: opinia publică. Opinia publică «ia mai multe fețe», «fețele oamenilor», ea e revoluționară și dinamică, pentru că de partea ei e adevărul – «adevărul este întotdeauna public»”.³

Opinia publică ne transpune în lumea unei redacții de ziar din anii '60, în cadrul căreia se consumă drame profesionale, laolaltă cu cele personale, într-o ramă ce amintește de schițele lui Caragiale. Construită ca un comentariu metatextual, prin dublarea personajelor din piesă cu persoane care construiesc spectacolul – regizorul de culise, actorul, prezentatorul ș.a. –, rama implică metaforic publicul, prin plasarea spectatorului revoltat în sală și prin încercarea de diluare a spațiului liminar, dar și prin finalul deschis lăsat la alegerea publicului. Avem așadar, din punctul de vedere al interpretării textului, două paliere de analiză: piesa de teatru în teatru (repetiția generală) și rama metatextuală, prin care Baranga încearcă să-și impună viziunea teoretică asupra tipului de teatru pentru care militează. O face însă superficial, fără

² Entuziasmul în relație cu noua dramaturgie apare târziu, odată cu publicarea în volum a textului *Petru sau petele din soare* al lui Vlad Zografi (Ed. Unitext, 1996).

³ Constantin Paraschivescu, „Marginalii la teatrul lui Aurel Baranga”, *Teatrul*, nr. 2, februarie, 1974.

suficiente intervenții permise din partea „publicului”, apelând la un umor desuet, clișeic pentru lumea teatrului. Cu alte cuvinte, nu își asumă niciun risc real, doar unul controlat verbal prin replici fixe: „Piesă, piesă, dar să se spună adevărul. Că eu am plătit, am luat bilet prin întreprindere”⁴. Se pierde, prin astfel de intervenții, intenția inițială, enunțată de prezentator, de a chestiona tipul de teatru acceptat/agreat, acțiunea piesei din interiorul ramei relevând adevăratul tip de teatru căutat de autor: drama mărunță, comicul de situație, lipsa unui final definitiv – tocmai pentru că finalul nu are funcție concludivă, el fiind plasat în mâinile publicului. În contrapartidă, în '71, Baranga va vorbi despre „un înalt mesaj de idei și sentimente, noi și cutezătoare valori morale”⁵, dar va rămâne tributar scriiturii proletcultiste, construind comedii inspirate dintr-un banal cotidian. În *Opinia publică*, avem o redacție de ziar, un director cu frică de partid și comanduire, un jurnalist ajuns redactor-șef adjunct printr-un accident și care eșuează prin indiferența cu care tratează banalitatea, celebra (deja) secretară, colega îndrăgostită, aserviții, ședința publică de înfierare, cu alte cuvinte o comedie simplă construită mai ales prin ironia la adresa tagmei jurnaliștilor în relație cu „înaltele aspirații” ale aparatului de partid și prin focalizarea asupra înțepăturilor interumane de zi cu zi.

Însă...

În 2010, se produce ceea ce Raluca Blaga numește „gestul provocator”⁶: Theodor Cristian Popescu montează, pe scena Teatrului Național „Radu Stanca” din Sibiu, textul *Opinia publică*⁷ al lui Baranga, într-o încercare de a testa valabilitatea și actualitatea unui text scris în perioada comunistă în relație cu modele de receptare ale publicului contemporan. Teatrul nu este ales aleatoriu, miza este reprezentată de un public specializat, consumator avid de act teatral,

⁴ Aurel Baranga, *Opinia publică*, București, Ed. Minerva, 1971, p. 362.

⁵ Aurel Baranga, *Repertoriul scris cu majuscule*, revista *Teatrul*, nr. 7, iulie, 1971.

⁶ Raluca Blaga, „*Opinia publică*, regia Theodor-Cristian Popescu”, *Symbolon*, volumul XXI, nr. 1 (38)/2020, p. 69.

⁷ *Opinia publică* de Aurel Baranga, regia Theodor Cristian Popescu, producător Teatrul Național „Radu Stanca”, Sibiu, scenografia Dragoș Buhagiar, coregrafia Florin Fieroiu, muzica Vlaicu Golcea, dramaturgia Mihaela Michailov, artist video Daniel Gontz. Distribuția: Nicu Mihoc, Marius Turdeanu, Diana Fufezan, Codruța Vasiiu, Cătălin Neghina, Liviu Vlad, Dan Glasu/Viorel Rață, Mihai Coman, Vlad Robaș, Adrian Neacșu, Ciprian Scurtea, Mihai Alexandru/Alexandru Malaicu, Ioan Paraschiv/Horia Fedorca, Arina Ioana Trif și Eduard Pătrașcu.

un public crescut constant mai ales de oferta bogată a instituției, gazdă a unuia dintre cele mai importante festivaluri europene.

Pentru a-și susține și a-și demonstra ipoteza de lucru, regizorul păstrează aproape integral textul, încercând ceea ce se numește, în termeni contemporani, *reenactment*, în sensul montării cât mai fidele a propunerii dramaturgice. El își construiește spectacolul pe fundamentul de la care pleacă, susținut de spațiul sonor, de cel vizual, dar și ca metodă de lucru cu actorul, exploatând exact ceea ce Baranga nu are curajul să facă până la capăt. Și mai construiește ceva: o ramă metaregizorală, care să susțină întregul demers și care să îi sublinieze funcția: de a privi atent o epocă, de a le stabili un cadru personajelor, de a duce spectatorul înspre o lume despre care e ușor să râzi, dar râsul ți se oprește în gât la gândul că tu, părinții, bunicii, ați făcut parte din acea lume. Construcția spectacolului se agață de unul dintre pilonii textului – ieșirea și intrarea din/în personaj – subliniată de autor chiar în lista de personaje. Spațiul lui Dragoș Buhagiar se subordonează aceleiași idei, o schelă imensă care înrămează birourile redacției, încadrată, în dreapta și stânga, de ecrane pe care rulează imagini din arhiva TVR: reportaje, interviuri (cu Baranga însuși), emisiuni din acea perioadă. Mesele de birou sunt și ele construite din rame ale acestui tip de mobilier, cu forme diferite. Spațiul birourilor redacționale se desparte de cel al personajului principal printr-o cortină construită din foi de ziar – respectând astfel didascală inițială a textului și subliniind preocuparea regizorului pentru detalii de acest tip. De altfel, Theodor Cristian Popescu a chestionat, pentru o perioadă de timp, în cadrul atelierelor sale, necesitatea și funcția didascaliei de deschidere a unui text. Spațiul sonor, construit de Vlaicu Golcea, se constituie și el într-un citat în citat, prin reinterpretarea unor melodii celebre din epocă, care permit un spațiu de desfășurare generos mișcării scenice conduse de Florin Fieroiu, mai ales pe scena Maricicăi Tunsu.

Spectacolul nu privește nicio secundă ironic textul lui Baranga, perioada comunistă sau vreun tip de teatru practicat în epocă. Și asta e marele lui merit. Imediat după apariție, a beneficiat de cronici elogiase, de o atenție bine meritată, care însă s-a stins foarte repede: „replicile lui Aurel Baranga, de la «Primul caracter al secretului e că știe toată lumea» până la «Ăștia sînt oamenii și cu ăștia defilăm», *țin* pe scenă, și nu pentru că ar fi vorba despre o lectură ironic-brechtiană a limbii de lemn (e o comedie, la urma urmei, limbajul

ideologizat e dintru bun început reciclat)”, afirmă Iulia Popovici⁸, sau: „Aș mai spune doar că montarea lui Theodor Cristian Popescu nu-și propune să justifice în vreun fel comunismul, ci este, mai degrabă, o încercare de introspecție, de călătorie înăuntru și în afară, în căutarea, nu a timpului pierdut, cât a timpului (de) recuperat...”⁹. Se pune, așadar, întrebarea de ce un spectacol construit atent, cu o receptare bună din partea criticii de specialitate, cu un public generos și numeros, nu are o viață mai lungă sau mai... vizibilă? Merita și o carieră internațională, chiar dacă ar fi fost vândut aceluiași tip de public ca cel al filmelor lui Mungiu. Supozițiile sunt de multe feluri: fie experimentul lui Popescu e unul eșuat, pentru că publicul nu este nici măcar nostalgic în raport cu astfel de *recuperări*, fie teatrul ales nu e potrivit, pentru că își *îneacă* la propriu o parte dintre producții, din cauza numărului uriaș de spectacole pe care îl joacă, dar și a atenției acordate Festivalului Internațional de Teatru, care paralizează stagiunile. Fie, pur și simplu, dramaturgia comunistă nu e suficient de provocatoare, nici măcar atunci când e luată în serios și i se adaugă comentarii estetice și supra-înfrămări. Poate e nevoie să mai treacă niște ani, pericolul însă este unul al pierderii complete a contactului cu o lume peste ale cărei traume încercăm încă să trecem, sau o interpretare răsturnată a efectelor comunismului românesc asupra ființei umane, de tipul „pe vremea aia era mai bine”.

Totuși...

Spectacolul a fost programat spre vizionare (gratuită) pe platforma digitală a Teatrului Național „Radu Stanca” din Sibiu, în data de 1 decembrie 2021, sub forma unui cadou oferit românilor de pretutindeni.

⁸ Iulia Popovici, „Tovarăși, mi s-a terminat timpul – *Opinia publică*”, *Observator Cultural*, noiembrie, 2010.

⁹ Monica Andronescu, „Despre comunism și demonii lui”, *Yorick*, nr. 45, 4.10.2010.

Oltița Cîntec

Un text de circumstanță partinică

Când, la sugestia lui Liviu Malița, m-am orientat spre piesa lui Paul Everac *Cititorul de contor* pentru o analiză eseistică, am făcut deliberat și o postare pe Facebook. Propunerea editorului a fost pentru mine o provocare profesională pe care am acceptat-o din pură curiozitate. Nu cunoșteam dramaturgia lui Everac decât din auzite, nu văzusem nicio punere a ei în scenă. Am recurs la rețeaua de socializare ca barometru empiric și aleatoriu, să văd cine și cum reacționează. A generat un număr modest de *like-uri*, dar comentariile au fost interesante. Veneau exclusiv din zona generațională a celor care frecventau teatrul înainte de 1989 (cărturari, critici de teatru), aveau, adică, și un orizont spectacologic asociat. Micul sondaj în mediul virtual s-a dovedit mai util decât mă așteptam. Am aflat, de pildă, că după scandalul cu *Revizorul* de la Teatrul „Bulandra” din București, încheiat cu interzicerea spectacolului, regizorul Lucian Pintilie i se recomandase să monteze, ca penitență, *Cititorul de contor*, într-o acțiune de reaşezare pe linia agreată de partid. Lucian Pintilie a refuzat, iar ce a urmat știm cu toții. Nici un artist emergent nu a întrebat măcar „cine a fost Paul Everac?”. Nu îi preocupă un autor favorizat de regimul comunist cu care și-a tranzacționat reputația prin complicitate ideologică încă de la debut și care, uzând de aceleași strategii eficiente de acomodare, s-a re poziționat brusc pe noua direcție a vântului politic, aterizând în picioare și după 1989. Everac a continuat să scrie, să publice, a organizat evenimente culturale, a fost președintele Televiziunii Române (1993-1994) și director al Institutului Cultural Român de la Veneția. Hai să vedem ce-i cu piesa lui!

Cititorul de contor indică limpede poziția privilegiată a lui Everac în ochii partidului, căruia îi făcuse servicii propagandistice. Datat „Podul Dâmboviței, 18 iunie 1972”, textul a fost publicat în revista *Teatrul*, în numărul din septembrie 1972, și montat în stagiunea ce stătea să înceapă la Oradea, Bârlad,

Timișoara (Teatrul Maghiar), Sfântu Gheorghe, Teatrul Mic din București. Nu e neobișnuită această epidemie repertorială. Propagate pe filiera „centralismului democratic”, odată trecute de verificarea ideologică, piesele poposeau direct în prelese tiparnițelor și foarte rapid și pe scenă (pe mai multe în același timp, conform modelului unic) pentru a-și îndeplini eficient misiunea de difuzare a ideilor socialiste. Anii '70 au reprezentat o perioadă de relativă relaxare a chingilor cenzurii, iar „comedia tragică în două părți” a lui Everac o arată prin subiect și construcție dramatică. Momentul scrierii aparține unei etape în care normativele de partid ajunseseră să fie asimilate de autorii de toate genurile prin autocenzură. Se știa ce e voie și ce nu e voie, despre ce și cum poți sau nu poți scrie, dacă vrei să fii publicat și, în cazul teatrului, jucat. Alegerea subiectului era primul pas, preferate fiind temele actualității din „epoca de aur”. Unghiul optim era ocolirea temelor delicate, într-un demers tacit de pactizare cu cenzura care le acorda autorizarea.

Acțiunea din lucrarea lui Everac se petrece în familia lui Gheorghe Jinga, în câteva episoade ale vieții lui, într-un *raccourci* de la tinerețea din ultimii ani ante-comuniști până la maturitatea profesională, în plin comunism. Jinga a virat și el odată cu macazurile istoriei, abdicând de la principiile de altădată în favoarea celor care i-au propulsat ascensiunea în carieră, devenind un arhitect prețuit. În prezentul teatral, Jinga e căsătorit cu Amelia, casnică, și are trei copii. Octav e un „rebel fără cauză”, iubește muzica, ascultă *soul*, citează din filosofia lui Lucian Blaga (autor indexat o vreme, apoi acceptat de autoritățile totalitariste). În ciuda felului său de-a fi, îi face pe plac tatălui, acceptând să studieze Arhitectura. Cu alte cuvinte, e un tânăr vulnerabil. Vladimir e plecat la Paris, chipurile cu o bursă, dar capitalismul îl agresează la propriu, prin bătaile primite aplicate de grupuri de golani. Decadentul oraș de pe Sena nu-i oferă șansele pe care orânduirea părăsită i le-ar fi dat! Înfierarea capitalismului, prin prezentarea Parisului ca loc al pierzaniei, se înscrie la „obligatorii”, iar Everac echilibrează din calcul tonul general, cântând în strună viziunii de partid din poziția de dramaturg de curte. Neli, mezina cuplului, e o adolescentă nonconformistă, care rămâne însărcinată și vrea să avorteze, în condițiile în care întreruperile de sarcină erau ilegale. Tatăl e, ca să vezi întorsătură de situație!, fix nepotul intelectualului interbelic a cărui casă o proiectase Jinga. Pe

care acum nu ezită să o sacrifice, incluzând-o la demolare pentru a deschide calea unei „noi magistrale”, într-un gest simbolic de retestare a atașamentului față de regim.

Cititorul de contor e un personaj definit în cote de ambiguitate: poate fi o proiecție a conștiinței protagonistului sau întruparea unui judecător care evaluează, prin prisma Codului normelor eticii și echității socialiste; poate fi o figură transcendentă, dar nu e bine să vedem lucruri acolo unde nu există. El apare la data unei scadențe de viață și operează analiza faptelor conforme/reprobabile prin grila unei moralității șablonizate, considerate în termeni contabili (debit și credit). Se vrea o instanță morală absolută, numai că Paul Everac s-a blocat înainte de a găsi dozajul potrivit de explicit și subînțeles. Autorului i-a lipsit abilitatea creativă de-a imagina subtilități, rămânând în rigiditatea dramatică tipică pieselor conjuncturale. Personajele și acțiunile sunt la nivelul unui evident căutat, în încercarea de-a investi dramatic un epic cu pretenții de parabolă aparent cutezătoare, dar prudentă să nu traverseze linia de partid. Era vremea când critica și autocritica, controlate și ele prin adevărate „regii” ale ședințelor oficiale în care aveau loc, deveniseră o practică încurajată de comuniști. Numai că „procesele de conștiință” erau simulate, se mimau în interiorul acelorași sensuri ideologice. Se trecuse de la etapa impunerii cu forța la coerciția insidioasă. Dresajul propagandistic urcase la cota interiorizării normelor acceptate politic.

Personajele, inclusiv cele secundare și episodice, sunt edificate mono-dimensional, previzibil, înzestrate cu rosturi de teatralitate simplistă. Nu evoluează, nu au complexitate, există pentru a sluji premisa centrală a textului: punerea față-n față a binelui și a răului moral, așa cum o acceptau rânduielile dictaturii.

Într-o retorică de realism socialist, textul mixează locuri și timpi variați, printr-o succesiune de planuri. Rezultatul e o construcție eclectică, neconvingătoare dramaturgic, o etalare de sub-teme care amestecă în doze inconsistente un inventar impus: iubiri trecute și prezente, infidelități, trădări, minciuni, boli letale, conformisme, rebeliuni. Scriitura e fără nuanțe, cu efecte nivelatoare. Everac e foarte meticulos în didascalii, fixând cadrul scenografic, precizând chestiuni de interpretare actricească, de atitudine a personajelor, pe

ideea că dramaturgul este cel dintâi regizor al propriilor piese. Indicațiile de regie sunt împăunate cu prețiozități lingvistice pe post de zorzoane ce nu ajută cu nimic, doar epatează: anglicisme (*living room*), franțuzisme (*badinerie*), italianisme (*mascalțoni*).

Stilistica lui Paul Everac nu are sclipire teatrală, e, mai degrabă, de o acuratețe meșteșugărească. E corectă cu regulile genului dramatic, dar seacă, privată de vitalitatea autenticului. Se înscrie cu maximă corectitudine pe linia oficială a vremii. E, pe fond, problema principală a celor mai multe creații din perioada respectivă: abordări tributare canonului partinic, menținere la suprafața lucrurilor, un nivel imaginativ care nu convinge. Reflectând o realitate istorică apusă, *Cititorul de contor* e atinsă de desuet. Nu văd pe nimeni căruia i-ar mai putea stârni azi interesul. Ca să zic drept, cu toată curiozitate mea profesională, nu mi-a făcut plăcere s-o citesc. Chiar așa scurtă cum e.

Alina Nelega

O libretistă: Ecaterina Oproiu (n. 1929)

Viața Ecaterinei Oproiu este mai spectaculoasă decât textele sale, fie ele piese de teatru, jurnale, povestiri, romane, interviuri. Personalitatea ei șarmantă la modul franțuzesc (al vremii), alături de protecția de care se bucură din partea bărbaților puternici, îi facilitează succesul și îi deschide ușile spre vizibilitate – în țară, dar și internațională. În evocarea jurnalistului Virgil Lazăr, din perioada în care au fost colegi în redacția cotidianului *România liberă*, aceasta era „o femeie înaltă, suplă, de o frumusețe exotică, cultă și extrem de inteligentă. Acoperea secția culturală, dar, în timp, a înființat revista *Cinema* și a devenit ceea ce se cheamă un «monstru sacru» al culturii române... Am făcut odată o deplasare cu ea la Sibiu și a avut, peste tot, o primire de vedetă”¹.

Absolventă de Drept, cu studii neterminate de Arhitectură, jurnalistă, dar mai ales critic de film, Oproiu a rămas, până în 1989, redactor-șef al revistei *Cinema* (singura publicație de specialitate din țară). În această calitate (dar și datorită protecției exercitate de familia Bellu și a căsătoriei sale cu economistul Costin Murgescu, faimos datorită actului de curaj de a se fi opus planului Valev și propulsat apoi ca directorul Institutului de Economie Mondială), Oproiu face parte din cercul privilegiat al lumii mondene bucureștene. Confreria include, alături de artiști și intelectuali, și figuri ale diplomației comuniste (ca ambasadorul Gheorghe Badrus) sau mai odioase, precum Mihai Dulea, șeful cenzurii ceaușiste, vicepreședinte al Consiliului Culturii și Educației Socialiste, despre care Ion Băieșu declara – după 1989, ce-i drept – că „a fost trimis la Casa Scânteii, adică la defunctul Consiliu al Culturii, cu o sarcină specială: sarcina de *killer*. Sarcina de a lichida cultura română”². Conform unor surse verificabile

¹ <https://romanalibera.ro/special/reportaje/rl---135-de-ani---prima-femeie-la-carma--romaniei-libere--256147>

² *Evenimentul zilei*, 28 august 2018.

online (N.C. Munteanu, Vladimir Tismăneanu), cariera Ecaterinei Oproiu conține și calitatea de informatoare a Securității.³

Beneficiind de o poziție importantă în Televiziunea română, ea rămâne în memoria celor care au trăit prezentările de seară care prefăteau *Telecinemateca*, un program mult așteptat în fiecare miercuri, în care se transmiteau filme antologice, „de artă”, care mai hrăneau spiritul populației secătuite de lozincile de partid.

Ecaterina Oproiu a avut parte de recunoaștere și montări numeroase, în țară și internaționale, regizate de nume sonore ale direcției de scenă românești (Andrei Șerban, Ion Cojar, Valeriu Moisescu, Mihai Măniușiu), fiind singura femeie-dramaturg vizibilă într-o lume paternalistă, subminată de stereotipuri și de ierarhii politice.

Pentru Oproiu, ca în cazul multora dintre numele importante ale culturii românești, vânzarea sufletului a stat sub semnul carierei profesionale. Fără îndoială talentată, nu există însă nicio dovadă că, în lipsa acestui pact cu diavolul, Ecaterina Oproiu ar fi fost mai cunoscută decât, să zicem, Sidonia Drăgușanu.⁴ Printre alte câteva premii datorate activității sale în cinematografie și televiziune, se remarcă, în 1978, Premiul pentru dramaturgie „I.L. Caragiale”, decernat de către Academia Română, pentru piesa *Interviu*.

După 1989, nu se retrage la Văratec, precum Zoe Dumitrescu-Bușulenga, ci, înverșunată iliesciană și departe de a renunța la viața publică, Oproiu se bucură, între 1989 și 2002, de două mandate în Consiliul Național al Audiovizualului (CNA), organ cu statut apolitic, dar în fapt aservit puterii și încălcând adesea, prin hotărârile luate, libertatea de exprimare.

³ <https://www.fbu.ro/p-8810-daca-wikipedia-spune-adevarul-catrinel-ecaterina-oproiu-ar-mai-fi>

⁴ *Sidonia Drăgușanu* (1908-1971), jurnalistă, poetă, dramaturgă, romancieră și autoare de cărți pentru copii. Romanul de debut, *Într-o gară mică* (1934), a fost premiat pentru „Cel mai frumos roman de adolescență” de Editura Cugetarea. A fost redactor la revista *Femeia și căminul* (1945-1949), unde a avut o rubrică permanentă intitulată „Cafeluțe”, și a dat sfaturi de viață cititorilor sub pseudonimul „Catrinel”. A avut o bogată activitate radiofonică, a contribuit cu scenete și la Televiziunea română, unde, timp de mai mulți ani a susținut rubrica „Curierul inimii”. Pieseile ei sunt jucate pe scenele din București și din țară: *Seara răspunsurilor* (1958); *Fieele* (1963); *Valsul* (1963); *Zizi și formula ei de viață* (1964); *Întâlnire cu îngerul* (1965); *Jocul adevărului* (1966); *Necunoscuta și cei patru cavaleri*, muzical, (1969); *Comisarul*, în colaborare cu Ana Rubinstein, (1971) (versiune maghiară, Târgu Mureș, 1973); *Sentimente și naftalină* (1980). A fost căsătorită cu Miron Radu Paraschivescu (1945-1950), de care a legat-o o prietenie constantă.

Oproiu a fost receptată de la început ca „un spirit rebel”, mai ales după premiera primei sale piese, *Nu sînt Turnul Eiffel* (1964, Teatrul de Stat din Piatra Neamț, regia Ion Cojar), care a rămas cel mai cunoscut text al său. Tradus în peste douăsprezece limbi, montat în țară și internațional, după acesta s-au realizat musicaluri și filme de televiziune.

Sub semnul idilicului, piesa are două părți, de lungime aproximativ egală, ambele în șaisprezece scene-tablouri, fiecare având ca titlu fie o replică, fie o aluzie livrescă sau chiar biblică⁵. Structurat pe alternarea dintre planul real și cel imaginar sau ficțional, cum îl numește autoarea, spațiul se modifică spectaculos⁶, de la câmp sau drum de țară, la odăița care se transformă într-un salon cu urme nobiliare, la orașe distruse sau în curs de construcție, stadion, cabinete medicale etc.; până și geamantanul ei devine, la un moment dat, un uriaș șifonier. Schimbările și scenele se succed rapid, asigurând dinamica textului. Nu întâmplător acesta a fost ușor adaptat ca musical: personajele sunt bucolice, manevrate, replica, deși frivolă, are vervă („Ești mai mărginit decât Marea Caspică”/„N-ai conștiință [...] se vede după breton”), iar finalul, plin de speranță și entuziasm, revine circular la planul realității. (Deducem că acțiunea s-a petrecut pe parcursul unei zile, până la lăsarea nopții romantice).

Libretul (căci mai degrabă aceasta este forma dramatică a textului) are drept subiect întâlnirea a doi tineri fără nume (EA – medic navetist, ducând un geamantan, EL – student-inginer de „betoane”, purtând o servietă; nu știm ce caută acolo), iar povestea debutează când protagoniștii pierd autobuzul de țară foarte aglomerat (tabloul de început este redat sonor, radiofonic). Aflăm așadar, din tabloul al doilea, că cei doi nu au reușit să urce și că el se grăbește la un examen. Plecând peste câmp, tinerii se opresc din când în când, flirtând ironic și improvizând, jucându-se, spații gen „în tren” sau „în câmpul cu margarete”, unde se produce îndrăgostirea lor definitivă. Tabloul anterior e

⁵ *Judecata lui Solomon, Traversarea Mării Moarte, Facerea lumii etc.*

⁶ „Scena începe să se transforme într-un fel de machetă uriașă: macheta unui orașel pe jumătate real, pe jumătate imaginar”; sau „Plouă mereu. Drumul e acum plin de băltoace. Prin copaci se aude șuierând vântul”; „Scena arată acum ca un oraș japonez după cutremur” (*Nu sunt Turnul Eiffel, în Comedii cu nisip în dinți*, București, Editura Semne, 2014, pp. 58, 62, 82).

comentat, într-o scenă scurtă, de spectatorii-voci, care reprezintă lumea care le stă împotriva (nu știm de ce, probabil fiindcă lumea-i rea), în replici care cad în ploaie și care alimentează în crescendo o tensiune artificială, care să permită abordarea următorului tablou într-o cheie de *sketch* de televiziune, care devine apoi lirică. După ce vedem o scenă într-o cameră dintr-un bloc unde locuiesc cei doi (în plan imaginar) și auzim locatarii, tot bârfitori, invidioși și agresivi, acțiunea revine în câmp, iar noi înțelegem că totul s-a petrecut în mintea protagoniștilor. Nu e întotdeauna clar dacă personajele din următoarele scene (Tanți, Manți, Bătrânul domn ș.a.) sunt aduse în prim plan de imaginația celor doi sau scenele chiar se întâmplă sau se vor întâmpla. Ingenioasă este scena *Lasă sfoara!*, în care cei doi dialoghează fiecare în camera lui, ea la țară, ciucită lângă o sobă care scoate fum, el în București (unde lovește nervos caloriferul înghețat și se vaită că mănâncă în fiecare seară singur pâine cu salam), vorbesc în paralel și se întâlnesc întinzând rufe pe o sfoară, ca apoi să se îmbrățișeze virtual. Dincolo de formula isteasă, ludică, răzbate frustrarea ei de a nu putea veni în capitală, pe când el, ca șef de promoție, primise o repartitie în București. Este singura scenă în care se conturează un conflict real, care poate deveni un motor pentru o piesă – dar, poate, altă piesă. Căci în cea de față, lucrurile continuă în aceeași cheie.

La distanță de aproape șase decenii, rămâne totuși de mirare pentru cineva (ca mine) care abia se născuse pe-atunci și începuse să meargă la teatru la sfârșitul anilor 70, faptul că, pe scenă, se putea vorbi despre doi tineri care uită de pâine, dar mănâncă ciocolată, că, la cantină, se servește rață cu măsline și orez cu lapte, că protagoniștii sunt nemulțumiți de autobuzele aglomerate, de frigul din apartamente, de repartitia guvernamentală, că își doresc să călătorească la Paris sau Berlin etc. Oproiu își permite chiar aluzii culturale de ultimă oră⁷ (pomenind de Versailles, Bugatti, Mercedes, Gaudi, Fernandel, Mastroianni) sau lirisme contemplative: „Seara, când, la București, se aprind reclamele cu neon, când bulevardele încep să forfotească”⁸. Singura explicație ar fi relaxarea post-proletcultistă, nevoia de a exporta cultură spre a demonstra Occidentului că teroarea e o minciună, o invenție capitalistă, că oamenii trăiesc bine și se exprimă liber. Evident, idilismul textului îl recomandă ca produs de

⁷ EL: (...Ridicându-i o șuviță cu două degete.) Spune drept, e adevărat? // EA: Cum, adevărat? E perucă! E din plastic. E din pachet. Dac-o scot, rămân cheală. *Călătorea cheală...* (op. cit., p. 23).

⁸ Op. cit., p. 54.

export, dar și de divertisment. Toate acestea contribuie la aura cosmopolită a autoarei și justifică interzicerea textului după anii 80. Îl regăsim, nostalgic și conjunctural, într-o montare mediocră, în repertoriul Teatrului Național din Iași, în stagiunea 1996/97.

*

A doua piesă notabilă a Ecaterinei Oproiu este *Interviu* (1977), alcătuit, după cum în repetate rânduri afirmă Oproiu, la solicitarea a lui însuși Liviu Ciulei și a Cătălinei Buzoianu, după cartea de interviuri, de mare răsunet în epocă, *3x8 plus infinitul*. Volumul o propulsează pe autoare ca reprezentantă a feminismului, după indicația „egalității în drepturi”, conform documentelor de partid. Problematika piesei însă minimizează și compromite teme puternice, cum ar fi violența asupra femeii, urmărirea unei cariere în detrimentul familiei, asumarea unui rol masculin pentru a accede într-o societate ierarhizată, controlul absolut al vieții private și criza economică gravă, care transformă viața de zi cu zi într-un șir de experiențe „frustrante, umilitoare și traumatizante” pentru femei⁹. Perspectiva lui Oproiu nu pune nicio clipă în discuție statutul bărbatului: ea este cea a majorității dominante, comentându-și parodic personajele, disculpându-se pentru vina de a fi femeie (probabil de aici și subtitlul „piesă autocritică”). Deși Oproiu manevrează, cu dibăcia jurnalistei, moduri diferite de a vorbi, conform mediilor din care provin personajele, într-o încercare de a construi profiluri distincte, misoginismul internalizat al autoarei subminează calitatea textului. Nici aici personajele nu au nume (Sudorița, Doamna din pachet, O femeie la fân, Avocata, Primărița ș.a.). Formula este aceea a ramei: un reportaj de televiziune (veridic, autoarea cunoaște mecanismele de platou și jargonul profesional), condus de un cuplu el-ea, reporteri a căror istorie personală amoroasă leagă interviurile, de fapt monoloage care se compun într-o imagine a femeii socialiste. În final, reportera este la fel de patetic-ridicolă ca toate celelalte femei muncitoare din materialul filmat.

⁹ Maria Bucur, Mihaela Miroiu, *Nașterea cetățeniei democratice. Femeile și puterea în România modernă*, București, 2019, Humanitas, p. 239.

*

Cea de-a treia piesă care merită menționată este *Cerul înstelat deasupra noastră* (1985), mai puțin reprezentată, deși oferta în două personaje (ca și cele din piesele anterioare, tot fără nume, identificate sumar ca Actrița și Atașatul) pare productivă pentru un cuplu de actori. Tot sub imperiul nostalgiei, piesa a mai fost reprezentată și după 89, chiar în diaspora română din SUA. Poate unul dintre motivele lipsei de mare răsunet a textului este, pe lângă traseul tot mai clar politizat al autoarei, subiectul ales, a cărui falsitate nu trece rampa. O Actriță căsătorită cu un Atașat renunță la carieră pentru a-l însoți într-una dintre capitalele lumii, unde... se plictisește și suferă de una singură, alături de importantul Bărbat, claustrată într-un mizer apartament din centrul capitalei respective. Printre lungi lamento-uri monologale, convorbiri telefonice și rememorări ale gloriei ratate, bănuim și un adulter cu unul dintre profesorii din facultate, omul care a protejat-o și a susținut-o. Dezamăgirea vine când actualul Protector este însă indiferent la suferința ei de carton. Patetismul textului, dublat de o anume brutalitate în creionarea personajului masculin, refuză empatia. Greața celui care se îndoapă cu caviar nu prea e de natură să sensibilizeze stomacurile goale ale mâncătorilor de covrigi uscați.

Cu toată abundența de texte semnate de Oproiu și publicate după 1989 (romane, jurnale, volume de teatru), nici unul nu trece de zona facilă sau melodramatică, abordate dintr-o perspectivă care idealizează până și cea mai reală suferință. La o privire peste decenii, ea rămâne o scriitoare compliantă și idilică, manevrată de interese personale și politice, fără profunzimi. O libretistă.

Ioana Toloargă

Horia Lovinescu, *Citadela sfârșită*

În relație cu tradiția literară românească, nu foarte bogată, există câteva motive recognoscibile care circulă sau se perpetuează și în dramaturgie, alături de (supra)teme și de obsesii de imaginar sau direcții stilistice dominante. Un astfel de caz este cel al figurii intelectualului, devenită prototipică încă din perioada interbelică, în special prin personajele mesmerizate de *jocul ideilor*, de absolutul revelat pe calea intelectului din operele lui Camil Petrescu. El este, într-o bună măsură, inițiatorul acestei direcții la nivelul personajelor (dar întreaga generație/scenă literară interbelică se revendică de la același filon: Holban, Sebastian, Eliade ș.a.). La nivelul scriiturii dramatice, același Camil Petrescu indusese obsesia pentru *drama de idei*. Consider că apelul la această linie de tradiție dramaturgică este esențial, în vederea susținerii viziunii mele față de piesa lui Horia Lovinescu, *Citadela sfârșită*. Nu doar că H. Lovinescu preia această figură a intelectualului cu un conflict de conștiință, cu o dramă de idei care îi marchează existența, dar, în acord cu tezismul său, manifestă o poziție polemică și instrumentată politic față de ea, ca unealtă a burgheziei decadente, *putrede*. Linia camilpetresciană este recognoscibilă și la nivelul construcției (Matei, mai ales în prima parte a piesei, dar și după deziluzionare și autoînvinuire, este exemplul cel mai potrivit). Cred însă că maniheismul cu care opune acestui personaj întreaga metamorfoză/naștere a omului nou, sub deziderate și utopii comuniste, dar și tezismul de la suprafața textului ar împiedica noi montări ale piesei.

Primul act poate fi imaginat și în cheie comic-absurdă, aducând în prim-plan câteva opoziții prea clare, aproape artificial construite, de tipul conflictului între generații (Petru, Matei versus tatăl – un personaj aproape carnavalesc, redat în tușe groase de pedanterie și demagogie și pledând pentru gloria familiei cu tradiție, pentru care e capabil să își lase fiul să plece în război)

sau al celui dintre intelectual și antreprenor/om politic (tinerii din piesă se opun fățiș *bogătașei* Adela și clanului ei, cu totul imoral, corupt). Tatăl demagog, Adela și brutalitatea luptei pentru bani, adulterul explicit al lui Marie-Jeanne cu Georges Găttescu, particularitățile lor de construcție și de discurs cred că ar putea fi transmutate și acum într-o comedie reală, cu personaje-fantome, aproape absurde. Comicul nu ar fi numai din afara textului, din conceptul regizoral, ci și, adesea bine plasat, din interiorul construcției dramatice (inclusiv venirea bunicii și autoritatea pe care ea o aduce pot fi surse de comic).

Problemele reale pe care mi le ridică piesa sunt cele legate de tezismul ideologic (mai ales odată cu actul al doilea, dar resimțite și în cel dintâi). Se aduc în discuție, într-un conflict politic (luptă de forțe, de idei) mai multe curente de gândire din epocă, pe care autorul le plasează fiecărui personaj, adesea fără a le interioriza. Matei este reprezentantul existențialismului restructurat în mediul românesc, preluând elanul vitalist, nietzschean, al supraomului (propovăduiește o libertate amorală care trebuie să treacă peste orice formă de autoritate umană, *dincolo de bine și de rău*, în virtutea împlinirii personale, a descătușării energiilor vitale). Îi cucerește repede (pe plan uman, apoi pe plan ideologic) pe fratele său Kuki (Petru) și pe Irina (care se îndrăgostește de el). În lectura mea, Matei, care devine un personaj al tenebrei în cea de-a doua parte a piesei, odată ce impactul teoriilor sale se dovedește negativ (pus în practică, idealul utopic al trăirii plene, liminale, mereu la granița pericolului și a morții, duce la orbirea în război a lui Petru) este și un reprezentant al direcției de extremă dreaptă. (Să fie în el și ceva din sămânța ideologic-discursivă a lui Nae Ionescu, care cucerea atât de ușor masele, sau numai un tânăr intelectual lucid în dramă, de filon camilpetrescian, absorbit de lumea ideilor, care își propovăduiește utopia?) Există apoi acest darwinism economic, o hipertrofiere a capitalismului în cazul Adelei și al lui Costică (în continuarea cărora apare relația politică cu Găttescu). Nu doar că orice formă de economie liberă devine o unealtă a răului, care să acutizeze distanța dintre clasele sociale, dar ea este transmutată și într-o formă de împietrire morală, aproape demonică (Adela e ipocrită, rea, instigatoare, criminală, lipsită de scrupule, imorală). Anticipată în actul I și dezvoltată plenar în continuare, celor două ideologii perdante li se opune cea marxist-comunistă, care se revendică de la câteva principii și de la o „moralitate” socio-politică: există o familie mai mare, mai presus de „citadela sfărâmată”, cea a

umanității, căreia trebuie să i te integrezi și să îi fii util, în sprijinul căreia trebuie să lupți, pe care trebuie să o ajuți să evolueze, renunțând la obsesia individualității; libertatea este cea de a alege între bine și rău, între care se definește o antiteză clară (precum și cea dintre cele două atitudini potențiale – a iubi / a urî).

Petru, Dan, învățătoarea Caterina, bunica, finalmente Irina, se revendică de la etosul comunist și trăiesc, în forme diferite, metamorfoza de la omul vechi la omul nou, comunist. În același timp, Matei suferă o metamorfoză răsturnată, o formă acută de alienare, născută din individualism și din vina pe care o percepe, dar nu și-o poate asuma până la capăt. Simțindu-se învins, trădat de idealurile pe care și le-a construit întreaga viață, este bântuit de imaginea copilului care a fost, judecându-l permanent, ca o externalizare a conștiinței sau a supraeului. Eșecul lui existențial conștientizat (totodată eșec al etosului existențialist-nietzschean, dar și al intelectualității burgheze) nu e împiedicat de nimic. Straniu este că încercările celorlalți de a-l ajuta sunt minimale (Petru vorbește tot mai rar cu el, acuzându-l, în subsidiar, că l-a îmbătat cu iluzii până la o formă de orbire morală, apoi la cea fizică, Irina lucrează pentru a întreține familia, Adela îi induce o falsă salvare, fuga în străinătate, unde s-ar putea dezvolta plener, fără a începe munca de jos, iar bunica încearcă o singură dată să îi găsească un loc de muncă).

Personajul bunicii este cel mai straniu construit – este savantă, pedepsită de regimul monarhist că ar fi pledat pentru studenții ei comuniști, e foarte lucidă, anticipează toate dramele din piesă: caracterul utopic al ideologiei lui Matei, dragostea dintre el și Irina, eșecul practicării acestor deziderate, care vor fi o capcană existențială pentru Petru, dar nu face nimic, nu produce nimic real pentru a le împiedica. Pare că întreaga luptă din piesă, conflictele sunt mutate pe planul discursului, unde tezismul, liniile ideologice și chiar maniheismul sunt clare. Astfel, adesea, personajele sunt aproape incapabile de acțiune, spun, sfătuiesc, dar nu fac, nu produc schimbări în destinele celorlalți. Bunica devine și ea un pion în această construcție: îl condamnă explicit pe Matei în numeroase rânduri, nu luptă pentru salvarea lui morală, umană, socială, ci este, prin lipsa de acțiune, dar și prin sfaturile pe care i le dă Irinei, prin poziția față de Dan (un băiat bun, poate *mai* bun decât Matei), prin intransigență și atitudinea după sinuciderea nepotului, aproape un agent al acestei morți (pe care o anticipase). Ea devine, în final, cel mai clar reprezentant al sistemului comunist, prin

readucerea în discuție a alegerii pe care destinul/viața a făcut-o de această dată, între cei care sunt oameni și cei care nu sunt (își condamnă, așadar, nepotul la o moarte necesară, care i-a eliberat de el, ca de un element social deviant). Petru și Caterina se raliază acestei viziuni, iar Irina este încă în cumpănă, înclinând către aceeași poziție. Adela și Costică sunt arestați, totul devine clar, pozițiile personajelor (pozitive sau negative) devin evidente.

O montare actuală a textului ar avea de rezolvat acest maniheism și acest tezism explicit al piesei, care au fost contextuale, servind sistemului totalitar comunist și pe care nu doar evoluția (/involuția) personajelor le instrumentează, dar, mai ales, pe care finalul închis le enfatizează. Mă întreb cum/dacă se poate evita această direcție ideologică, ea fiind adânc înrădăcinată în text și tind să cred că asta face ca o nouă montare *ad litteram*, naturalistă, a textului să fie imposibilă.

Încercându-mi însă imaginația regizorală și fiind interesată mai degrabă de personajele secundare, minore, menite să fie un liant în lumea propusă de Horia Lovinescu, propun și câteva variante care ar putea nu să salveze ultim textul, dar să servească unor investigații interesante pentru scena contemporană.

În primul rând, personajul mamei (Emilia) suferă și el o metamorfoză, o pseudo-transformare în omul nou, prin conștientizarea poziției ei în cadrul familiei. Inițial, îi recunoaște lui Petru că este inferioară intelectual tuturor celorlalți membri ai familiei, motiv pentru care nu a fost iubită de mamă, care nu i-a mai acordat deloc atenție odată cu nunta, până la nașterea nepoților. De asemenea, vorbește despre lipsa scopului ei existențial: s-a iluzionat ea însăși că tot ceea ce trebuie să facă este să-și respecte soțul, să-și iubească, îngrijească și crească băieții, să-și ajute familia. Ea este lipsită însă de orice formă de individualitate (singura dintre personaje care manifestă această trăsătură), mereu prezentată prin relația cu ceilalți, în sprijinul lor, sacrificându-se și trăind numai prin intermediul lor. Finalul o aduce la conștientizarea lipsei ei de sens existențial, care poate fi privită tot în cheie tezistă (comunismul care îți dă un sens, te face util unui scop supraindividual, macrosocial), dar și în alte două chei: cea emancipatoare (conștientizarea este anticiparea unei posibile evoluții) sau cea de element lucid al piesei. Mama se întreabă, în numeroase rânduri, ce le vor face comuniștii, nu e interesată de politică (sugerează chiar că nu o înțelege), manifestă inițială reticență, apoi înțelegere și bunătate față de

Caterina, nou-sosită în casă (care, de asemenea, îi spune logodnicului Petru că îi e milă de Emilia). Mama este *outsider* în familia lui Grigore, dar și în propria familie (în relație cu mama), este cea care trăiește toate transformările sociale din plin (alienarea și moartea unui fiu pe care nu îl putea înțelege, dar pe care îl iubea, orbirea și fericirea celui de-al doilea fiu, reintegrat în noua societate românească, ramolismul, decăderea, alienarea soțului care colecționează abțibilduri, plecarea Irinei etc.).

Tocmai prin această poziție de personaj-martor, care (în afara replicii din final), nu manifestă urme de tezism ideologic, cred că Emilia este cel mai interesant construită în *Citadela sfârșită*. În viziunea mea, textul mai poate servi, prin focalizare pe personajul ei sau privit prin ochii ei, unei rechestionări a istoriei comunismului, de care publicul tânăr este încă foarte interesat. Cu distanțări brechtiene, încercări de subliniere, de expunere a mecanismelor tezismului ideologic, cu mijloace metateatrale, poate chiar *reenactment*-uri, care să permită/provoace distanțările (având ca model varianta ecranizată a piesei, din 1957), spectacolul ar provoca repoziționări față de mecanismele puterii. Ar fi necesară o dramaturgie proaspătă, având la bază acest text ca pe un *puzzle*. Temele pe care eu le văd posibile/interesante, atât pentru creatori, cât și pentru spectatori, în relație cu acest text sunt: la nivel metaliterar/metateatral: mijloacele de instrumentare a tezismului ideologic și de enfatizare a poziției de putere, lentila prin care lumea e transfigurată în alb-negru / bine-rău, poziția femeii și repovestirea, repoziționarea față de istorie.

Oana Cristea Grigorescu

Îngeri revoltați, păcătoși mântuiți

Dramaturgia lui Dumitru Radu Popescu s-a jucat intens pe scenele românești până în 1989, sporadic în anii '90¹ cu o notabilă excepție, *O batistă în Dunăre*, la Teatrul Național București (1997, r. Ion Cojar), cu o nominalizare pentru cel mai bun spectacol la UNITER 1998 și, cu aceeași ocazie, un premiu de excelență acordat trioului interpretelor Leopoldina Bălănuță, Mariana Mihuț și Ileana Stana Ionescu. Inițialele DRP au generat atributul *derepescinan*, lansat de critici în caracterizarea scriiturii dramatice a operei lui D.R. Popescu. Primele sale piese de teatru au apărut în revista *Steaua*, de unde două au ajuns pe scenă, însă fără ecou de critică. Abia după premiera absolută de la Târgu Mureș cu *Acești îngeri triști*, romancierul și nuvelistul Dumitru Radu Popescu câștigă atenția consecventă a lumii teatrale. Piesa scrisă în 1964 a ajuns pe scenă în 1969 (Teatrul Național Târgu Mureș, secția română, regia Eugen Mercus) și publicată în volum în 1970 (Ed. Dacia). Dumitru Radu Popescu consideră adevăratul său debut dramaturgic premiera de la Târgu Mureș din 1969, iar acesta a fost, fără îndoială, rampa de lansare în teatre, dovedindu-se, în decenii, cea mai jucată piesă. După premiera absolută din 1969, într-un singur an (1970), piesa a fost montată în patru teatre din țară, iar până în 1987 a însumat douăzeci și una² de versiuni regizorale ce merg de la spectacol de text la musical. *Acești îngeri triști* l-a impus pe scenele naționale pe D.R. Popescu și marchează momentul creșterii importanței pe care autorul o va acorda, de aici înainte, scrisului pentru scenă: „[...] multă vreme nu mi-a păsat de destinul meu de dramaturg, adică n-am acordat o atât de mare importantă apariției unei piese pe scenă. Odată încheiată piesa la masa mea de lucru, consideram încheiată și

¹ *Mireasa cu gene false*, TN Cluj, 1996, r. Tudor Chirilă; *Cimitirul de trenuri*, Radio Cluj, 1997, r. Dorel Vișan; *Abatorul roșu galben și albastru* TN Cluj, 1999, r. Alexa Visarion, Dorel Vișan.

² Cf. http://cimec.ro/SCRIPTS/TeatreNou/detaliu_autori.asp?sq=POPESCU,%20DUMITRU%20RADU.

datoria mea de dramaturg”³. De altfel, autorul va rămâne fidel concepției, comune în epocă, a teatrului ca literatură, reflectată în structura textelor sale dramatice edificate pe o intrigă stufoasă, expusă pe suprafețe dialogate întinse, cu rol mai degrabă analitic decât generator de acțiune scenică. Recunoaștem amprenta romancierului în caracterul structurii dramatice a pieselor, concis formulat de Mircea Ghițulescu: „D.R. Popescu este un creator de situații dramatice întrecut de un comentator al acestora; din acest motiv, dramele lui D.R. Popescu se vor constitui în ample paranteze în care personajele se examinează, se demască, se explică”⁴.

Viziunea teatrului ca literatură s-a manifestat și în libertatea neîngrădită acordată regizorilor de a interveni și a opera tăieturi în textul stufos, dezvoltat adesea la dimensiuni romanești. Aici stă forța și slăbiciunea pieselor sale, relevante la distanță de decenii de subiectele inspirate din actualitatea social-istorică citită din perspectiva destinului individuale. Pe de o parte, personajele evoluează pe fundalul istoric al transformărilor României după 1944 și răspund polemic comandamentelor timpului; dar „literatura sa dramatică s-a născut ca replică împotriva literaturii propagandistice”⁵. Afirmarea valorilor sociale, politice și etice ale societății socialiste sunt relativizate de atitudinea personajelor sale, ce ies din șablonul eroului învingător în lupta ideologică cu vechile valori și se deschid spre conflictele conștiinței morale. Eroii nu au vârstă clar atribuită, situațiile scenice nu sunt explicit descrise de către autor și de aici rezidă o anume flexibilitate a interpretării lor. Valentin Silvestru îl considera, în 1985, la ora realizării interviului fluviu de șaizeci de pagini cu care se deschide volumul de teatru comentat *Teatru – D.R. Popescu* (Ed. Eminescu, 1985) „cel mai important și mai expresiv autor român contemporan de dramă socială”⁶.

Echivoc deliberat, încifrare, ambiguitate, sunt caracteristici ale dramaturgiei derepesciene, unanim apreciate în epocă de critica de teatru ca marcă stilistică, confirmate și de autor ca elemente nodale în articularea intrigii din piesele sale: „Aș fi deci pentru un teatru al pauzelor inefabile, nu întotdeauna exacte, dar la care trebuie să încerci a ajunge, ori măcar pe lângă ele, să le «pipăi», să le

³ Toate citatele fără altă mențiune sunt extrase din interviul realizat de Valentin Silvestru cu Dumitru Radu Popescu în deschiderea volumul de teatru comentat *Teatru – D.R. Popescu*, București, Editura Eminescu, 1985, ediție îngrijită de Valentin Silvestru, p. 7.

⁴ Mircea Ghițulescu, *Istoria literaturii române. Dramaturgia*, București, Ed. Academiei Române, 2007, p. 478.

⁵ *Idem*, p. 476.

⁶ *Idem*, p. 8.

detectezi și să arăți lumii nu neapărat efectele acestor cauze – fiindcă de multe ori efectele cauzelor sunt ale altor cauze, finalurile sunt ale altor premise, de multe ori ambigue, nesigure. [...] Cauzele în artă sunt dincolo de apăsarea pe buton, ele vin, la rândul lor, din alte cauze, din altă zonă politică, socială, umană, sentimentală; sunt mai multe straturi de cauze care determină o conturare a unui conflict.”⁷ În pofida circumscrierii în prezentul ideologic al epocii, conflictul pieselor depășesc actualitatea comună prin recursul la mit și la folclor, prin metafora încifrată în text. Destinul personajelor oferă versiuni contemporane ale corespondentelor lor din mitologie. Ele capătă, astfel, o relevanță extinsă de la particular la general, limitele individului confruntat cu norma etică, adesea opusă moralei personale, caută să ajungă la rădăcinile mitice ale degradării condiției umane. În favoarea acestui teatru al moralității stă și spectrul larg al potențialei plasări a conflictului: autorul nu localizează acțiunea, oferă minime indicații despre spațiul desfășurării ei, lasă interpretării regizorale libertate completă. Conflictul dintre individ și societate, dintre norma etică și morala personală e coloana vertebrală a dramaturgiei scrise până în 1989. „Poate că asta e de învățat de la dramaturgia contemporană, de la proza contemporană, deplasarea către un destin interior”⁸, e concluzia interviului⁹, consecvent ilustrată în piesele lui D.R. Popescu, ancorate în fundalul social-politic al epocii.

La o lectură atentă, *Acești îngeri triști* rămâne o piesă umanistă, o dramă în care se topește idealul „omului nou” ajustat în viața privată. „Neconcordanța dintre geometria dogmei și relativitatea practicii produce ipocrizie la scară socială”, remarcă critica¹⁰, în analiza piesei. Cu această dublă măsură etică se ia la trântă Ion, în lupta pentru adevăr. Personajul principal Ion e exponentul eroului revoltat, apărătorul adevărului și al valorilor umaniste: iubirea, altruismul, cinstea, dreptatea. Vâna de romancier a autorului e recognoscibilă în abilitatea cu care intriga împletește multiple fire narative. Acestea articulează fundalul psihologic și justifică comportamentul personajelor principale. Fabula piesei e simplă, se rezumă la întâlnirea lui Ion cu Silvia, pusă la cale de amici în vederea unei posibile căsătorii, prin care cei doi protagoniști să își spele imaginea socială compromisă, să „între în rând cu lumea” (a se citi,

⁷ *Idem*, p. 28.

⁸ *Idem*, p. 44.

⁹ V. interviul complet în *Teatru – D.R. Popescu...*

¹⁰ Mircea Ghițulescu, *op. cit.*, p. 478.

cu valorile normelor eticii socialiste). În pofida trecutului lor pătat (Ion-hoț, fost pușcăriaș, Silvia – femeie cu moravuri îndoielnice), Ion și Silvia sunt doi oameni obișnuiți, el – muncitor, ea – asistentă medicală. Sunt ființe oneste, rănite însă de viață, și de aceea intransigente în refuzul minciunii și fățarniciei oamenilor. Cei doi au în comun duritatea caracterului, agresivitatea limbajului; sunt cinici cu personajele care gravitează în jurul lor, refuză convenția socială a salvării aparențelor și spun adevărul cu prețul contrarierii celor din jur. În fond, destinele lor sunt legate cu fire ascunse de celelalte personaje, iar cursul piesei are ca scop deslușirea caracterelor și denunțarea trădărilor și lașităților personajelor din jurul protagoniștilor. E prezent și aici un filon detectivist, cum observă Ion Cocora, în cronicile dedicate în epocă dramaturgiei derepesciene, dar un detectivism întors spre interior, spre dovedirea ipocriziei personajelor aparent pozitive, spre revelarea umanismului netrucat al protagoniștilor Silvia și Ion. Premisele piesei se răstoarnă pe parcursul celor trei acte, personajele declarat negative Ion și Silvia se dovedesc victimele mediului, în vreme ce Ioana, Marcu, Cristescu și Petru își dezvăluie corupția morală, lașitatea, deriva existențială. În pofida asemănării dintre Silvia și Ion – pe care îi apropie această înfruntare intransigentă a fariseismului lumii –, cei doi nu vor forma un cuplu, refuzând o uniune fără iubire, în virtutea aceluiași idealism în numele căruia trăiesc și se opun compromisului. Piesa are un final deschis, autorul evită o soluție moralizatoare. Ion și Silvia se despart, fără să aflăm dacă au înțeles că puteau reprezenta unul pentru celălalt idealul căutat, reprezentat tocmai de valorile lor comune. Mircea Iorgulescu califică „materialul verbal ca o sursă a dramaticului”, în această piesă, iar structura ei confirmă concentrarea intrigii în lungi scene statice dialogale, de deslușire a trecutului personajelor. Finalul deschis salvează piesa de un *happy end* de mucava, dar abnegația personajelor principale, idealismul lor fără cedare și îndoială, pare nefiresc naturii omenești și e suspect de compromis la ideologia epocii. O umbră de artificialitate transpare din limbaj, în scenele în care atinge registrul sentințelor filozofice. Din scriitură, Ion și Silvia, nu suferă nici o transformare și lasă senzația că acționează ca umbrele chinezești doar bidimensional, neacoperite de situații de joc care să conducă dialogul și să reflecte, în limbaj, condiția lor socială. Pare efectul distanței dramaturgului față de scenă, ceea ce transferă în responsabilitatea regizorului și, mai ales, a actorilor să dea „carne” personajelor. De altfel, în epocă, succesul piesei s-a datorat unor interpretări actricești remarcabile (la premiera absolută, Ion Fiscuteanu și Anca Neculce Maximilian, în rolurile Ion, Silvia).

În preambulul piesei, dramaturgul semnalează că toate personajele și situațiile sunt inspirate din realitate și se plasează pe sine în rolul celui ce le convoacă în unitatea de spațiu și timp a scenei. În limitele fundalului istoric dat, *Acești îngeri triști* are verva dialogului, știința revelării relațiilor dintre personaje și, astfel, a adevăratelor lor mobile. Din perspectiva prezentului, amprenta epocii în limbaj poate constitui o cheie de acces la caracterul și limitările estetice ale deceniului șapte al secolului XX. România cunoștea „relativul dezgheț”, o controlată deschidere culturală spre spațiul european, ceea ce a și permis criticilor vremii să vadă în revoltatul Ion un „tânăr furios”, pandant autohton al personajului Jimmy din *Privește înapoi cu mâine* de John Osborne. Dar Ion și Silvia apar ca măști imobile ale onestității, au un traseu liniar, nu suferă transformări pe parcursul celor trei acte, nu trec prin tulburarea sufletească născută în viața reală de regretul erorilor, îndoiala judecăților, iertarea greșităților. Rămâne întrebarea dacă conflictul piesei, din perspectiva prezentului, poate găsi, în aspirațiile idealiste ale personajelor, un echivalent în nevoia de asanare morală a societății de azi. Dramaturgul afirma, în interviuri, în repetate rânduri (1973, 1985), că destinul pieselor politice, revoluționare, e chiar destinul teatrului. Azi pare o declarație complezentă față de puterea politică, deși teatrul politic de azi recâștigă teren din perspectiva reevaluării critice a coliziunii dintre politica socială și aspirațiile individuale în deceniile socialismului românesc. Rezistența eroului revoltat în fața ipocriziei societății ilustrează prototipul „omului nou”. Or, tocmai acest prototip e compromis azi, în vreme ce conflictul dintre individ și societate rămâne o constantă atemporală, generos plasat sub metafora lumii ca bâlci, în scena de deschidere a piesei (*circus mundi*). Bâlciumul lumii e locul întâlnirii eroilor și al lașilor, al clovnilor și al mincinoșilor, locul sacrificării și salvării îndrăgostiților. În toate timpurile, bâlciumul adună diversitatea faunei umane în răstimpul de grație al jocului și al sărbătorii. Personajele bâlciumului deșertăciunilor lumii expun calități și defecte peren umane, de aceea bâlciumul rămâne locul de unde se poate reconfigura o lectură contemporană a piesei, o recuperare a omenescului, căci „nu despre morală e vorba în dramele sale (ale lui D.R. Popescu, n.m.), ci despre o aproximare a umanului realizată cu instrumentele eticii.”¹¹ În criza morală a prezentului, *Acești îngeri triști* readuce în discuție sensul revoltei individuale și al idealismului ca program de viață.

¹¹ *Istoria literaturii române. Dramaturgia*, Ghițulescu, Mircea, Ed. Academiei Române, 2007, p. 478.

Roxana Țentea

D.R. Popescu, *Piticul din grădina de vară*

O femeie condamnată la moarte își citește propriul necrolog într-un ziar, cu câteva minute înainte de a fi ucisă și eliberată prin glonț. O alta este bătută până i se provoacă un avort. Preotul asistă la asasinatele comise de autorități în închisoare, și cineva cară constant găleți cu apă pentru a spăla sângele de pe pietre. În aceeași închisoare, se naște un copil a cărui mamă este ținută în lanțuri și în durere. Violența evenimentelor și a cuvintelor electrizează, topește pojghița de rezistență la grav și urât, piesa putând fi citită ca imn grotesc al unei eroine moderne, plene în virtuți.

Din cauza suprasolicitării, tragicul devine patetic, redus la stadiul de instrument teoretic, livresc, pierzându-și forța și efectul. D.R. Popescu recurge la grotesc tocmai pentru că, spune acesta, corectează și echilibrează tragicul, îl reacutizează. Nu mai întâlnim eroi, nu într-un sens comun cu cel din tragediile antice, eroii nu mai sunt războinici pe un front fizic, ci luptă tacit, prin răbdare, statornicie și chiar prin însăși ideea pe care o apără.

Maria Boitoș, eroina mitologizată a piesei, aduce pe lume un Isus, care nu mântuie lumea, ci îi dă mamei sale un răgaz în închisoare și o mai ține în viață pentru câteva luni. Acest copil, rezultatul unui viol, care e îndepărtat și înlocuit de unul fals, făcut din scutece, poartă încărcătura spirituală a Mariei: „(ca și cum ar vorbi copilului) Să nu lași mamele să nască-n lanțuri, Tică! Să nu lași copiii în botezuri negre, noaptea sub lună, Tică!”. Aura de mit a eroinei este urmărită de către D. R. Popescu, viața, nașterea și moartea Mariei fiind îmbibate în mitologie populară. Chiar atitudinea viitoareii mame este una demnă, de asumare a celor trei episoade definitorii pentru existență: omul se naște și trăiește în comuniune cu lumea din jur, după legile pământului,

pentru ca, în momentul morții, să se întoarcă în esențele universului. Pe Maria, moartea o readuce la forma sa liberă și fericită, de pasăre.

Într-o lume consumată de muște, amintind de textul lui Sartre, Maria și Mititelu, colegi la vremea aceea, sunt prinși împreună într-un joc de „care pe care”, cine trage pe cine de limbă, și cine este turnătorul odios la final. Pentru că cel care trage cu urechea e cel care are auz muzical, poți fi condamnat și ucis pentru că te-ai crezut liber să ai un crez propriu, individual. Trădezi patria doar pentru că nu îi ucizi pe ceilalți și suporti doar tu lanțurile și batjocura.

Frica inițială a Mariei, care se încheagă în aflarea veștii salvatoare că este însărcinată, devine, la final, o iubire generală: „Toți mă iubesc, și voi mă iubiți. [...] Eu vă iubesc și pe voi... Ce ciudat, iubesc tot, toate clipele, toți oamenii, de parcă acum m-aș fi născut”. Iubirea ia locul fricii, asumarea ia locul îndurării, și, paradoxal, transfigurarea prin moartea sa culminează cu apariția prin distrugere a copilului. Maria primește aura mamei, răzbunarea grotescului în care trăiește.

La antipod, este piticul, prezență permanentă, dar statică, rece, „mut, de porțelan”. În centrul grădinii, aproape de peretele de la care se comandă „foc”, chiar plimbat prin curte de către Pasăre, pare a fi judecătorul evenimentelor. Însă, este judecătorul unei lumi aproape de absurd, fiind *omphalos*-ul unui univers în război, și el, la rândul său, manevrat și mutat prin grădină de către Pasăre. Iar pentru că punctul de susținere nu e bine delimitat și precis, universul oscilează, destinul fiind decis de alții mai mari și executat mai apoi. Iar cine execută ce au hotărât alții este la adăpost pentru că nu el alege, nu el gândește; el devine doar mâna pătată cu sângele cuiva care nici nu mai știe ce a făcut și cu ce a greșit. Berceanu enunță legea după care se ghidează în acțiuni cei ce reprezintă puterea: „teama de-a se fi născut Cristos ne face să tăiem capete nevinovate, să ucidem prunci nevinovați. [...] Magi mincinoși. Sau niște fanatici ce mai cred, mai speră că s-ar naște ceva nou în cocina asta pământască. Nimic sfânt nu se naște”. Curtea închisorii devine locul în care frica este suficientă în justificarea unei crime. Frica de ce poate să devină sau să facă omul e un motiv suficient de bun pentru a-i tăia capul. Pentru că, nu-i așa, *mulți domni, puțini oameni*, și câți sunt domni au doar hainele curate, nu și sufletul sau conștiința. Însă, în

jocul de „care pe care condamnă”, „cine pe cine ucide”, Pasăre, *prost* și *întârziat mintal*, scutit de război tocmai din această cauză, este personajul prevestitor figurii zoomorfe de la final a Mariei. Pasăre face legătura dintre Maria și pitic, dintre contrarii: plimbă piticul, cară apă pentru Maria, spală sângele, destinde atmosfera prin prezența sa. Este, după cuvintele lui Mititelu, *spiritual*, prezența comică din grădină, nebunul și inocentul mășcărici al piesei.

Finalul elucidează firul roșu al destinului personajului feminin. Deși condamnată la moarte, își acceptă condiția pe parcursul lunilor în care este însărcinată, doar ca să se dezlipească de grădina cu iarbă murdară cu sânge și pentru a ajunge să își ia zborul. Aproape ca eliberată din pumnul lui Pasăre, ea devine liberă și încheie un cerc al existenței, mai profund decât cel urmărit în fostul castel, unul care urmează legi naturale, ale pământului, legi care îți oferă libertatea și fericirea.

Răzvan Mureșan

Marin Sorescu, *Iona*. Tragedie în patru tablouri

Marin Sorescu este unul dintre puținii autori dramatici care au supraviețuit perioadei comuniste, având un loc de necontestat în istoriile literare. În schimb, mult mai disputată pare să fie asocierea lui cu un curent sau o anumită direcție estetică, dovadă numeroasele „etichete” care i-au fost atribuite: post-modernist sau neo-modernist, antitraditionalist, avangardist, deconstructivist, anti-canonice. Critica de specialitate spune că teatrul lui este poetic, metaforic, filosofic, parabolic, absurd, existențialist, religios..., un inventar deloc exhaustiv, derutant la prima vedere, dar care reflectă o amprentă stilistică unică ce refuză rutina unor curente sau convenții. Dramaturgul Sorescu filtrează, original și divers, forme și categorii pe care teatrul occidental le experimenta sau le experimentase în ultimele decenii, fără a se delimita de poetul Sorescu. Dramaticul își asociază liricul, fertil și organic, într-o polisemie debordantă, pentru că teatrul, în definiția lui, „este el însuși o formă a poeziei, metaforă concretizată, imagine complexă la diverse niveluri de semnificații și asociere”¹.

Sorescu adoptă non-conformismul (într-o epocă când era arareori permis), camuflând sensurile în metaforic, ironic și parodic, cultivând ludicul, imprevizibilul, demitizarea și echivocul, din care mereu, prin alte și alte resorturi, răzbat tonul grav și fiorul tragic. Refuză înregimentarea – realismul socialist, utopia „viitorului luminos” și a „omului nou”, didacticismul – și apelează la discursul criptat, însoțit uneori de comentarii indirecte, vagi, la realitățile contemporane. Un proteism stilistic care definește „arsenalul de supraviețuire” al scriitorului și îi permite să evite (cu succes relativ) filtrele

¹ Marin Sorescu, *Leșirea prin cer*, București, Editura Eminescu (Seria *Teatru comentat*), 1984, p. 528.

cenzurii. Într-un regim totalitar, el s-a delimitat fără echivoc de sloganurile propagandistice, de canoanele reglementate, de limbajul de lemn, de clișee și tezism, asigurându-și, totuși, un loc în *mainstream*-ul literaturii. Nu a scris o „dramaturgie de partid”, dar nu a fost un marginalizat sau un autor antisistemic. Dimpotrivă, s-a bucurat de succes editorial, a fost premiat și tradus, a fost inclus în programa școlară.

Ne întrebăm dacă teatrul lui Sorescu este o formă (mai degrabă timidă) de disidență sau o necesitate estetică? Este rezistență sau compromis? Încin să cred că răspunsul este undeva la mijloc. În schimb, insubordonarea față de canoanele dramatice este certă: prin eludarea iluziei teatrale, prin cvasi-anularea elementelor conflictului, prin subiecte și limbaj. *Iona* este, din acest punct de vedere, cel mai bun exemplu.

Iona a fost scrisă în 1965 și publicată în 1968, anul în care are loc ocuparea Cehoslovaciei de către armata sovietică și, consecutiv, delimitarea României de puterea de la Moscova. E o perioadă în care regimul totalitar, prin sistemul său de propagandă, își schimbă strategia, etalând democratizarea, patriotismul, desovietizarea și eradicarea dogmatismului. Sub aparența libertății de creație, mizează pe îndepărtarea de trecut, de erorile și limitările brutale ale ideologiei stalinist-dejiste, literatura primind acum libertatea de a experimenta și dincolo de „modelul” realismului socialist.

Premiera absolută are loc în 1969, la Teatrul Mic, în regia tânărului Andrei Șerban, un nume care se afirmase deja pe scenele naționale, dar care la scurt timp avea să aleagă calea exilului. În autobiografia sa, rememorează momentul premierei: „Sensul piesei răzbătea clar și subversiv. Pentru toți cei prezenți la premieră, era uimitor că mesajul scăpase cenzurii.”² Fără îndoială, la acel moment, subtextul aluziv din *Iona* crea o complicitate spontană între actorul de pe scenă și spectatorii din sală, între cuvintele rostite și realitățile apăsătoare care nu puteau fi enunțate direct. O legătură mult mai puternică și, în același timp, mult mai periculoasă, decât aceea între operă și potențialii cititori ai acesteia. În contextul unei regim opresiv, în care promisiunea unui „viitor luminos” era o sintagmă intens vehiculată de propaganda oficială, ne putem imagina răspunsul publicului atunci când auzea, prin vocea lui George

² Andrei Șerban, *O biografie*, Iași, Polirom, 2006, p. 83.

Constantin, interpretul lui Iona, o replică precum: „se clatină lumea ca un ou clocit... din care trebuia să iasă cine știe ce viitor luminos./ Dar s-a răzgândit”³. Curând, după doar 13 reprezentații, piesa a fost interzisă⁴ și nu a mai fost jucată până la căderea regimului comunist.

Deși piesa lui Sorescu are un singur personaj „vorbitor”, nu avem de a face cu un monolog. Iona e secondat de sinele său, dublul născut conjunctural din încercarea naivă de a păcăli peștii care refuză să-i intre în năvod... sau din nevoia de a nu mai fi singur. Așadar, Iona vorbește, sporovăiește cu „celălalt” Iona, un fel de dialog socratic, populat de interogații, dar care mai mereu nu ajunge la concluzii, rămânând suspendat în dileme ori în digresiuni, pendulând între (aparentă) flecăreală și meditație despre existență, între universul concret, cotidian (nenorocul la pescuit, soția care nu-l înțelege, visul repetitiv) și cel metafizic. Discursul fragmentat procură imagini ramificate cu sensuri volatile, aluzive, într-o țesătură de poetic și dramatic, din care se conturează un cadru parabolic cu multiple semnificații.

În prima secvență, suntem într-o pustietate abstractizată (o mare redusă la „niște cercuri făcute cu creta”; p. 5) unde Iona așteaptă să-i cadă în năvod peștele cel mare. E un univers surd, unde ecoul a fost anulat, iar strigătele, în special cele în cor, sunt considerate periculoase, deci interzise: „fiecare om trebuie să-și vadă de trebușoara lui/ Să privească în cercul său/ Și să tacă” (p. 6). Și totuși, Iona refuză să se conformeze, neintuind pericolul, cu toate că se află în gura imensă a unui pește. Tentația reușitei, a succesului, încă îl preocupă, chiar dacă miza a fost coborâtă până la rizibil și se măsoară în prinderea unui peștișor care a mai fost prins o dată și e deja captiv într-un acvariu. Trăind iluzia libertății și așteptând peștele cel mare sau, în lipsă, orice surrogat, eroul sfârșește prin a fi el însuși înghițit.

În burta labirintică a monstrului marin, lumina și lumea exterioară se estompează progresiv, dezvoltând o imagine dantescă, un infern al solitudinii, al instabilității și al lipsei de sens. Conflictul dramatic se alimentează din

³ Marin Sorescu, *Opere, Vol. III. Teatru*, Ediție îngrijită de Mihaela Constantinescu Podocea, Prefață de Eugen Simion, București, Editura Academiei Române, 2003, p. 26. Toate trimiterile din texte sunt făcute la această ediție.

⁴ „Vestea despre ce se întâmpla la Teatrul Mic a ajuns iute la Casa Scânteii, și Consiliul Culturii și-a reparat greșeala într-o manieră perversă și lașă: spectacolul a fost oprit sub pretextul că biletele nu se vindeau, camuflând astfel, însă cusut foarte tare cu ață albă, cenzura.” Andrei Șerban, *op.cit.*, p. 83.

permanentele opoziții pe care Iona le pune în balanță: apă – pământ, efemer – durabil, întuneric – lumină, tăcere – vorbărie, împăcare/ resemnare – impuls de a acționa și de a găsi o direcție. În căutarea unei ieșiri din captivitatea oarbă, el parcurge un traseu inițiativ, în cercuri concentrice, spintecând burta peștelui pentru a ajunge în interiorul altuia, care îl înghițise pe primul, apoi mai departe, într-o ciclicitate sisifică. E un demers despre care autorul pare să spună că e iluzoriu (sugerat și prin moara de vânt din intestinalele peștelui), dar care e mereu alimentat de speranță și de dorință faustică de cunoaștere, chiar dacă acest univers rămâne impenetrabil, guvernat de legi ce nu pot fi descifrate. Refuzul capitulării îi conferă eroului contururi tragice, estompate prin umor și auto-analiză infuzată de ironie. Finalmente, evadează încă o dată, constatând că această zbatere nu i-a deschis orizontul și e în continuare captiv. Lumea s-a „îngustat”, „e prea mică” și e mărginită de „o burtă de pește urias”, dincolo de care nu se mai vede nimic în afara unui „șir nesfârșit de burți” (p. 31). Anterior, Iona invocase divinitatea, ca principiu capabil să confere sens existenței („aș vrea să treacă Dumnezeu pe aici”; p. 27), în timp ce tabloul final ne zugrăvește, într-un ritm agonizant, un bătrân care nu-și mai aduce aminte de nimic, nici măcar propriul nume și care a ajuns la capăt de drum și la capăt de lume. O lume încremenită, blocată, în care transcendentul e prezent, dar inoperant: „Dumnezeu nu mai poate învia... învierea se amână.” (pp. 31-32)

Finalul rămâne unul deschis, cu Iona trezit din amnezie, animat o dată în plus de dorința de a-și depăși condiția, refuzând statutul de victimă: „tot eu am avut dreptate. Am pornit bine. Dar drumul, el a greșit-o. Trebuia s-o iau în altă parte... E invers. Totul e invers. Dar nu mă las.” (pp. 33-34.) Optimismul nu l-a părăsit nici acum („răzbim noi cumva la lumină”; p. 34), deși gestul său pare să-l contrazică. Simbolic, am putea înțelege că moartea, prin spintecarea de această dată a propriei burți, nu e o capitulare, ci un început de drum în căutarea unui început de lume, pornind de această dată spre interior, spre sine.

Piesa lui Sorescu seduce prin numeroasele sensuri care lasă loc jocului liber al interpretărilor. Imaginea burților din ce în ce mai mari și mai întunecoase ar putea sugera un univers concentraționar, uniformizator și manipulativ, care se infiltrează și acaparează toate palierele societății, până la cele mai intime. Până în mințile oamenilor.

Cine sunt cei doi enigmatice pescari muți, captivi și ei în burta monstrului, care duc fiecare câte o bârnă în spinare, nu-l văd și nu-l aud pe

Iona, continuându-și existența într-o mecanică imperturbabilă? Oameni nevoiți să-și ridice adăposturi vremelnice pentru vremuri de furtună ori sisifi anonimi care trudes la înălțarea eșafodajului unui regat ubuesc?

Dar Iona, cel care, în tabloul final, ne apare ieșind din grotă, cu o barbă lungă, asemeni „schivnicilor de pe fresce” (p. 28) și cu dorința de a prinde în năvod soarele pe care nu-l văzuse de atâta vreme? Răspunsul ni-l oferă chiar autorul: „Îmi vine pe limbă să spun că Iona sunt eu... Cel care trăiește în Țara de Foc e tot Iona, omenirea întreagă este Iona, dacă-mi permite. Iona este omul în condiția lui umană, în fața vieții și în fața morții”⁵. Iona e pescarul căruia i s-a luat marea, e filosoful însingurat, neînțeles de cei din jur, e prorocul dintr-o țară care nu-și mai găsește credința, e martirul aruncat în bezna carcerii, e prizonierul unui regim sufocant și absurd, e creatorul în chinul său de a lăsa ceva durabil în urmă: „dacă aș avea mijloace, n-aș face nimic altceva decât o bancă de lemn în mijlocul mării... vântul, el mai degrabă, s-ar putea așeza acolo din când în când. Și să zică așa, gândindu-se la mine: N-a făcut nimic bun în viața lui decât această bancă de lemn, punându-i de jur împrejur marea. Ar fi ca un lăcaș de stat cu capul în mâini în mijlocul sufletului.” (p. 16)

⁵ Marin Sorescu, *Ieșirea prin cer*, București, Editura Eminescu (Seria *Teatru comentat*), 1984, p. 532.

Irina Wolf

Lupta pentru respirație – o provocare în vremurile actuale

Inspirată dintr-o calamitate naturală ce a avut loc, în 1970, în România, drama *Matca* a lui Marin Sorescu reiterează mitul biblic al Potopului abătut, de astă dată, asupra unui sat. Oamenii, de la mic la mare, fac eforturi disperate să întărească digul principal care să le asigure protecție în fața furiei apelor. Personajele sunt angrenate într-un conflict aparent simplu: lupta omului cu vicisitudinile naturii. Protagonista piesei în două acte este Irina, o simplă învățătoare într-un sat de câmpie, viitoare mamă și soție responsabilă. În Actul I, ne este prezentat și tatăl ei, Moșul. Tânăra dă naștere unui băiat într-o odaie, în vreme ce tatăl își așteaptă liniștit sfârșitul în cealaltă. Actul al II-lea o arată pe Irina zbatându-se pentru a-și salva fiul de furia apelor dezlănțuite. Tot în acest act, își fac apariția alte două personaje: tânărul Titu, care și-a legat logodnica (deja moartă) de el, neîndurându-se să se despartă de ea. Titu va dialoga un timp cu Irina înfățișându-i dezastrul provocat de inundații, după care va pieri și el. Ultima imagine a piesei o arată pe Irina suită pe coșciugul tatălui său, înălțându-și pruncul spre cer și poruncindu-i să respire.

Lupta cu apele revărsate rămâne un conflict exterior. Plin de înțeles este momentul nașterii pruncului, care coincide cu cel al morții bătrânului. Piesa capătă astfel o semnificație general valabilă. Personajele sunt figuri simbolice care ilustrează alegoricul. Irina și Moșul se confruntă cu probleme existențiale, cu cele două experiențe fundamentale ale vieții: nașterea și moartea, ce nu pot fi nicicând separate. Și a doua pereche, Titu și logodnica sa (Silvica), sugerează o altă imagine a inseparabilității existenței și a morții. *Matca* celebrează astfel viața și continuitatea acesteia. Din acest punct de vedere, textul este de o actualitate permanentă, cu atât mai mult în vremurile acestea, dominate de criza pandemiei. Consider că *piesa* face parte din categoria textelor a căror *contemporaneitate* nu se degradează în timp. Este o pledoarie în favoarea

sfârșitului care se împletește mereu cu începutul. Complementaritatea vieții și a morții devine laitmotivul piesei *Matca*: Moșul își așteaptă moartea împăcat cu gândul că și-a trăit traiul, cu speranța că nepotul, născut chiar în momentul în care el moare, va continua șirul neamului său. Astfel, murind, bătrânul are senzația că se naște din nou. La rândul său, copilul încă nenăscut se zbate să nu piară înainte de a veni pe lume. Sicriul, simbolul morții, devine o Arcă, un simbol al salvării.

Textul mi se pare foarte ofertant. Izolați de restul lumii prin furia dezlănțuită a apelor, Irina și Moșul discută despre viață și moarte (Actul I, Tabloul 2). Fiecare se află în camera sa. Cei doi dialoghează, însă cititorul are impresia că ambii rostesc câte un monolog. Mesajul este dramatic și poetic, macabru și comic deopotrivă. Marin Sorescu se apropie de teatrul absurdului al lui Samuel Beckett și Eugen Ionescu. Moșul întruchipează omul împăcat cu soarta, care acceptă sfârșitul ca pe un fenomen normal. Se pregătește de moarte, tăind stejarul din fața casei. Intervine aici legătura profundă cu natura și, mai ales, cu pământul. Pentru Marin Sorescu această relație cu obiceiurile rurale este, probabil, de la sine înțeleasă, din moment ce autorul s-a născut și a urmat cursurile școlii primare într-un sat din județul Dolj, în timpul celui de-al Doilea Război Mondial. În timp ce citeam piesa, mă gândeam câți dintre noi mai sunt oare interesați, în secolul XXI, de viața rurală. Mă întrebam câți dintre cei care merg la teatru, în 2021, în România, reușesc să se identifice cu mediul rural? Oare, în secolul actual, dominat de *haosul* creat de noile diferențe economice, de bariere în comunicare, de egoismul individualizării, de goana după profit, de milioane de români plecați să lucreze în străinătate, nu ne confruntăm puternic cu erodarea valorilor tradiționale, cu ruperea de rădăcini? Privită din aceste puncte de vedere, piesa pare să fie în distonanță cu atmosfera contemporană, și tocmai din acest motiv, consider că *Matca* poate interesa astăzi.

Țăranca Irina reprezintă o „solidaritate a lucrurilor gravide”, astăzi aproape inexistente. În același timp, Moșul vorbește despre continuitatea numelui, despre necesitatea cultivării tradiției. „Aș vrea să-l botezați ...tot ca pe moșu-su... Ion!” și „...numai să nu-l botezați Jack ori John...”; sau: „Nu-l mai recunosc de nepot. Să nu-mi pociți numele băiatului!”. Aceste gânduri ale bătrânului lasă impresia că nu își găsesc locul în societatea contemporană, în care pare că orice este permis. Pe de altă parte, hilare sunt și cele trei Momâi,

care confundă simptomatic mortul cu nou-născutul, ursindu-i primului și rostind vorbe de priveghi către cel de-al doilea (Actul I, Tabloul 3). Și din acest punct de vedere, textul oferă mijloace importante și eficiente de reprezentare. Marin Sorescu revigorează teatrul antic, creând un cor în miniatură. Momâile întruchipează simboluri tradiționale din folclorul românesc și din mitologia universală.

În același timp, *Matca* reactualizează mitul lui Manole și al Anei: asemeni lui Manole, soțul Irinei este plecat să întărească digul ca să salveze oameni, neglijându-și propria familie. La fel ca Ana, Irina veghează asupra clipei dispariției tatălui său, dând naștere chiar în acel moment unui copil. Dacă în *Mănăstirea Argeșului*, Ana era sacrificată pentru ridicarea unui edificiu religios, în *Matca* ctitoria Irinei este viața însăși, a cărei continuitate o asigură venirea pe lume a unui copil. Astfel, Irina se sacrifică pentru a apăra nou-născutul, care va supraviețui potopului. Acest alt aspect al piesei mi-a amintit de spectacolul lui Andrei Măjeri, din 2018, de la Teatrul Național din Cluj după *Meșterul Manole* de Lucian Blaga, reîntărindu-mi convingerea că *Matca* poate prezenta interes și astăzi. Prelucrarea textului, adaptarea sa modernă, rămâne însă la latitudinea regizorului. Limbajul personajelor ar necesita eventual o „epurare”, fiind pe alocuri un amestec de regionalisme („mă-închiotorai”, „te țicură rău”, „la năsarâmbi”, „ce mă judeci tu, vruto”, „troncăi”), figuri de stil („jelui-m-aș la pietre”) și arhaisme destul de greu de înțeles de către spectatorul zilelor noastre.

În ton cu temele care predomină în teatrul contemporan, o variantă posibilă ar fi și accentuarea rolului femeii în societate. „O ultimă femeie însărcinată, pe umerii căreia apasă grija imensă pentru continuitate”, scrie Marin Sorescu chiar la început, în amplele didascalii. În final, Irina va muri în apele învolburate, însă fiul ei va supraviețui. Ea devine astfel cea care perpetuează scânteia vieții. *Matca* înseamnă, înainte de toate, lupta pentru respirație, pentru triumful vieții. Ce alt subiect poate fi mai interesant în contextul pandemiei Covid-19? Sunt de părere că transpunerea scenică a capodoperei lui Marin Sorescu ar putea constitui o provocare pentru orice regizor în vremurile actuale, parcă ieșite din „matcă”.

Gheorghe Miletineanu

Marin Sorescu, *Pluta Meduzei*

Titlul piesei lui Marin Sorescu trimite la o tragică întâmplare istorică: la 2 iulie 1816, o fregată franceză, *Meduza*, aflată în drum spre Saint Louis, a naufragiat în dreptul coastelor actualei Mauritanii, în Vestul Africii de Nord. Bărci de salvare nu erau în număr suficient la bordul navei. Comandantul acesteia le-a pus la dispoziția nobililor aflați pe fregata naufragiată, iar pentru ceilalți călători, 147 de persoane, a fost improvizată, din catarge ale fregatei, din scânduri și frânghii, o plută. Aceasta urma să fie tratată de bărcile de salvare, dar ea s-a desprins foarte curând de ele, nu se poate ști dacă despărțită intenționat de acestea, sau ca urmare a unui accident. Rezervele – insuficiente – de apă, vin și biscuiți s-au epuizat relativ repede. După o săptămână nu mai rămăseseră pe plută decât 30 de supraviețuitori. O parte dintre ei – 12 inși – au fost în zilele următoare asasinați, pentru a despovăra pluta de balast. Cei rămași în viață s-au hrănit cu cadavre ale celor care au rezistat mai puțin. Când pe 17 iulie pluta a fost în sfârșit recuperată, nu mai erau pe ea decât 15 inși, dintre care 5 s-au stins, istoviți, foarte curând.

Această tragedie a fost immortalizată de pictorul Théodore Géricault într-un imens și cutremurător tablou, *Pluta Meduzei* (1818-1819), o culme necontestată a picturii romantice. Opera artistului nu reprezintă însă numai consemnarea monumentală a tragediei; semnificația ei depășește înfățișarea faptului istoric; Jules Michelet scria în 1848: „C'est la France elle-même, c'est notre société tout entière qu'il embarqua (Géricault n.n.) sur ce radeau de la Méduse”.

Marin Sorescu și-a subintitulat piesa „o viziune dramatică în două acte”. O viziune a ce, a cui? Asta e o întrebare la care nu e deloc ușor de răspuns, fiindcă, scriere a unui mare poet, *Pluta Meduzei* se prezintă ca o rețea foarte complicată de metafore, care se întrepătrund, se completează, se intensifică una pe alta.

Undeva, pe un tărâm imaginar al acestei lumi, un grup de inși (așa îi denumește autorul) dorește să purceadă la cucerirea cosmosului, trimițând în spațiu o rachetă cu un Cățăărător. Racheta este o improvizație destul de jalnică, încropită din „cutii de conserve, lemne și câlți”, și din petice de baloane; nu e de mirare că ea refuză, în repetate rânduri, să pornească. Obstacolele în calea realizării grandiosului proiect sunt numeroase și felurite – nepriceperea constructorilor rachetei, ale căror planuri s-ar putea prea bine să fi fost din capul locului cu totul eronate, economia de materiale determinată de sărăcia localnicilor, teama de necunoscut a eventualilor zburători în cosmos, conflictele omenești, destul de meschine, dintre aceștia (printre conflicte e și un adulter, un adulter care a fost descoperit). Nici terenul de pe care ar urma să-și ia zborul racheta nu e mai sigur – podeaua scenei e împânzită de trape: un pas greșit și din trapă se aude o explozie care îl trimite pe cel care a făcut pasul greșit în lumea umbrelor. Dinamitarea gropilor este însă văzută de mulți ca un fapt pozitiv: „Toți ar fi plecat dacă nu le era teamă că sar în aer”.

Dorința eroilor piesei de a evada din tristul lor univers pare legitimă, dar evadarea – singura teoretic posibilă e prin cosmos – a fost prost gândită, și încă mai prost organizată; ea nu se va putea materializa niciodată, iar inșii care o doresc cu ardoare sunt condamnați să rămână pentru totdeauna printre periculoasele trape, sfâșiați de nostalgii și de visuri nerealizate și irealizabile.

Cu *Pluta Meduzei*, Marin Sorescu a realizat o teribilă parabolă. Piesa descrie un sistem social-politic închis; sistemul oprimă (unuia dintre personaje i se atrage atenția, la un moment dat, că „ciripește” prea mult), menține cetățenii în mizerie, îi sacrifică fără ezitare, dacă socotește necesar acest sacrificiu (care nu e niciodată cu adevărat necesar), dar ține să consemneze, prin fotografii, toate evenimentele cât de cât importante care se petrec, popularizându-și astfel nobilele aspirații; propaganda funcționează impecabil – fiecare explozie a rachetei e urmată de un comunicat solemn prin care Cățăărătorul e declarat erou. Din acest sistem nu se poate ieși decât încercând, fără prea mari șanse de izbândă, construirea unei utopii – prezența printre eroii piesei a unei Păsări ascute ideea lipsei de perspectivă a năzuințelor umane care se împotrivesc sistemului. Unul dintre inși își întreabă camarazii: „Fraților, cui i-au crescut aripi azi-noapte?”. Răspunsul este: „Cine e prostul să le declare?”, răspuns care declanșează un hohot general de râs. Ceea ce nu-i împiedică pe

Înși să adune pene de pasăre, care ar putea, eventual, să-i transporte în cosmos în locul rachetei. Cu titlu de experiență, Cățăărătorul este înlocuit, într-o scenă, printr-un pietroi. Pietroiul cade din racheta improvizată și omoară un om...

Sistemul se susține prin suspiciune – toată lumea suspectează pe toată lumea, sub patronajul autorităților statale. „Vedea peste tot numai dușmani, haite, colți, șacali – care, de fapt, nu erau decât în sufletul lui. Era un prinț al suspiciunii.”

Alegoria imaginată de Marin Sorescu funcționează prin crearea în cititori/spectatori a nenumărate asociații de idei cu realitățile pe care aceștia le cunosc și le recunosc.

Piesa a fost publicată în 1974 și jucată în premieră absolută la Teatrul din Petroșani, în stagiunea 1980-1981. Această premieră a fost urmată de mai multe spectacole-lectură. Însă, deocamdată, *Pluta Meduzei* n-a cunoscut, din păcate, o montare care să-i pună în valoare tot potențialul dramatic.

Cătălin Mardale

Între politic și politizat: *Răceala* de Marin Sorescu

E bine cunoscut faptul că, în spațiul românesc, nu avem o tradiție a teatrului politic, așa cum îl înțelegem astăzi (acesta limpezindu-se abia după anii 2000), ci, mai degrabă, a unui teatru politizat. Vorbim, deci, de un teatru – și implicit de o dramaturgie – puse sub semnul cenzurii. Textele urmau linia de Partid și, însumând directivele acestuia, serveau interesele de legitimare ale regimului comunist. Rolul dramaturgilor, așa cum afirma Lucia Demetrius, în 1962, era acela de a îmbrățișa și promova principiile socialismului:

„Dramaturgii, asemenea tuturor scriitorilor din RPR, sunt hotărâți ca, luminați de principiile realismului socialist și înarmați cu o amplă și adevărată cunoaștere a vieții, să nu întârzie în zăgrăvirea ei și în scrierea acelor piese care să îmbogățească literatura noastră și să contribuie, cu viața lor vie, cu adevărul, cu dinamismul, cu actualitatea lor, cu forma lor din ce în ce mai artistică la triumful socialismului”¹.

Așadar, multe dintre textele scrise în perioada comunistă, de autori oportuniști, sunt compromise, fiind puternic amprentate ideologic. Textele scrise *pe linie*, care glorificau transformările socialiste (crearea omului nou, antiburghezia, colectivizarea, lupta de clasă) au astăzi, poate, doar o valoare resentimentară. Există, totuși, și autori dramatici recuperabili care, prin intermediul a ceea ce Mihalea Michailov numește *șopârlocrație*², au reușit să iasă din hățișul ideologic impus de exigențele cenzurii. E cu atât mai important – și chiar necesar – ca, într-o perioadă în care se discută din ce în ce mai acut despre modul în care esteticul fuzionează cu ideologicul, să

¹ Lucia Demetrius, „Cu aripile larg desfăcute”, *Teatrul*, nr. 3 (martie), 1962 (an. VII), p. 3.

² Mihaela Michailov, „Teatrul intervenției în cotidian”, *Aurora Magazin*, 2008. http://www.aurora-magazin.at/medien_kultur/rumtheat_michailov_rum_frm.htm.

(re)vizităm, prin lentila contemporaneității, textele care au reușit să înșele privirile omniprezente ale cenzorilor.

Relația dintre dramaturgie și cenzură este una de co-dependență și persistă pe toată perioada regimului comunist. Ca atare, nu avem de-a face cu o atitudine explicit-subversivă, ci cu o nesupunere moderată față de restrângerile ideologice. Nu regăsim un contradiscurs asumat sau radical de repoziționare față de raportul de forțe, ci o demascare voalată a abuzurilor totalitarismului.

Deși adoptarea celebrelor Teze din Iulie 1971 (structurate în 17 puncte, care vizau educarea leninist-marxistă a populației și cereau afilierea, fără echivoc, la politicile socialiste), nu a reușit resurecția realismului socialist, a înăspriț, totuși, mecanismele cenzurii. Așadar, autorii dramaticei, care doreau să se distanțeze prin scriitură de dramaturgia conformistă, denotau aluziv sensurile pentru a vorbi despre carențele realității imediate. Asistăm astfel la o critică disimulată a regimului. Textele abundau de aluzii politice criptate care, deși recognoscibile pentru cititorul antrenat, revelau sensuri multiple, devenind, după cum remarcă și Liviu Malița în *Literatura eretică...*, greu de cenzurat:

„...comunicarea se făcea la acest nivel ocultat formal. Cenzorii se vedeau în imposibilitatea de a putea indica niște sensuri univoce subversive, deși impresia era că acestea se găsesc la tot pasul. În pofida polivalenței sensurilor, conținutul subversiv era, pentru cititor, transparent”³.

Un exemplu reprezentativ în acest sens, care merită o atenție deosebită, este piesa (meta)istorică a lui Marin Sorescu *Răceala*, în care trecutul imemorial devine pretextul meditației asupra condiției umane într-un stat totalitar. În citirea (în cheie politică) a lui Nicolae Manolescu, *turcii* devin *rușii*.⁴ Aluziile politice pare că transpar din fiecare replică și indicație. *Cușca prizonierilor greci*, spațiu care se înscrie în registrul captivității și al supravegherii constante, în care personajele fac abstracție de prizonierat și au *gânduri mărețe*, devine locul în care se discută realitățile vremii:

FINANȚELE: Vă situați într-o poziție caraghioasă. Afanisită. Răsturnarea nu se poate face decât punând umărul la loitră./ ZUNIS: Hai, să nu-i mai zicem

³ Liviu Malița, *Literatura eretică. Texte cenzurate politic între 1949 și 1977*, București, Editura Cartea Românească, 2016, p. 79.

⁴ Vezi, în acest sens, Nicolae Manolescu, „Marin Sorescu (19 februarie 1936 – 6 decembrie 1996)”, *România Literară*, nr. 8, 2006.

căruță. Că ăștia care ascultă cred că facem vreo aluzie./ ÎMPĂRĂTEASA: Dar cum s-o numim?/ ZUNIS: Pe șleau: Imperiul. Să terminăm odată cu genul ășta esopic! Noi l-am dat pe Esop, noi o rupem primii cu aluzia și vorbim deschis împotriva... căruței.../ FINANȚELE: Turcilor [...] ÎMPĂRĂTEASA: Dar în condițiile din față nu se poate acționa decât din umbră.⁵

Titlul – care se explică în final – parodiază eroismul național. Toma, căpitan în oastea lui Țepeș, moare din cauza unei banale răceli. De asemenea, dimensiunea naționalistă, prezentă în piesele de factură istorică ale vremii (care, după 1971, deformau realitățile istorice, cultivând cultul eroilor neamului) este luată în derâdere, prin inscripția din finalul textului: „Iată în iunie 19, cu ajutorul lui Dumnezeu, ne-am izbit ca păgînii la Oiești”⁶.

Firește că sensurile subversive erau susținute, în momentul montării textului, de către situații și acțiuni scenice. Astfel, cenzura funcționa în două direcții distincte: atât la nivel textual, cât și la nivelul reprezentației scenice. În acest sens, despre premiera spectacolului (1 martie 1977, regia Dan Micu), Sorescu consemna, în revista *Teatrul* (1977), următoarele:

„...am renunțat la ideea de a o și vedea jucată. Prea scriau toți piese istorice; una. Și prea cheltuisem multă energie cu elaborarea ei, ca să mai am și pentru discuțiile care bănuiam că se vor ivi. [...] Procesul elaborării *scenariului* pentru public a fost lung și întortocheat [...]. Aproape fiecare replică își are caietul său. De exemplu: MAHOMED: *Dragul meu, în teatrul istoric, ca și în istorie, trebuie să ai întotdeauna ce tăia. S-a tăiat mai înfii cuvîntul istoric apoi ca și în istorie.* [...] am convenit să se spună: *Dragul meu, în teatru ce se taie nu se fluieră.* [...] Problemele mari cărora a trebuit să le facă față autorul [...] au fost trei: să nu se supere turcii; cine sunt bizantinii; și, grijă mare – cum apar românii, observații comunicate o dată și repetate cu ocazia fiecărei vizionări...”⁷.

Textele lui Sorescu (în special cele istorice: *Răceala* și *A treia țeapă*) și procesul anevoios prin care acestea au văzut lumina scenei demonstrează unul dintre rolurile vitale ale teatrului și dramaturgiei: acela de-a intra în dialog cu problemele societății și de-a participa activ la conflictele politice. O participare nuanțată, desigur, și transformabilă în funcție de contextul în care se întâmplă.

⁵ Marin Sorescu, *Teatru*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, 1980, p. 41.

⁶ *Ibidem*, p. 110.

⁷ Marin Sorescu, „Grafic de temperatură (*Răceala* la Teatrul „Bulandra”)”, *Teatrul*, nr. 7, 1977, pp. 21-22.

Astăzi, când teatrul a ieșit de sub dictatura limbajului impusă în comunism, montarea textului lui Sorescu reprezintă un pariu. E foarte probabil ca aluziile (mai ales pentru generația de după '89) să-și piardă semnificația, iar textul riscă să cadă în desuet. Însă, caracterul subversiv al textului, privit prin filtrul contemporaneității, poate redeveni relevant. Perspectiva parodică a textului sorescian poate servi drept ilustrare a păcatelor trecutului, dar și ca repoziționare față de o parte a discursului politic actual care, mistificând eroii neamului și valorile tradiționale românești, derapează din ce în ce mai abrupt către naționalism. Mă întreb dacă vreun teatru sau vreun regizor își va asuma acest pariu în viitorul apropiat.

Olivia Grecea

Actualitatea textelor lui Ion Băieșu

În căutarea sensului pierdut e o farsă metafizică cu final previzibil, în care căutătorii de sens (fecioara, boxerul, infirmul, spionul) veniți în audiență la Țăldes descoperă în locul acestui personaj misterios și presupus potent, după tatonări și lupte cu cerberii biroului lui (omul de serviciu, șefa de cabinet), „Prăpastia absolută, monument al naturii”. Sensul, transcendentul e un mit neverificat, un pretext pentru jocul terapeutic de-a audiența inventat de foști solicitanți pentru a evita disperarea și înrâncenarea.

Piesa *Vinovatul* are loc pe un teritoriu al metaforei între tragic și absurd, după cum caracterizează unul dintre cele două personaje situația dramatică – confruntarea unui bărbat de o femeie (conștiința) în ziua de dinaintea prescrierii unei crime comise cu 20 de ani în urmă. Transgresiunea e inițial negată, apoi justificată prin circumstanțe atenuante, pentru ca, la final, el să și-o asume nu doar declarativ, ci prin gest expiator. În spațiul interior, domestic, tonul natural al negocierii combină ședința de terapie cu procesul.

Cuplul din *Chițimia* – prozaic, resentimentar, blazat – trăiește cu speranța loviturii schimbătoare de statut și viață, care ar fi potențiala monetizare a ideii de geniu a soțului (un tren care funcționează pe principiul unui *perpetuum mobile*), marotă speculată de o serie de escroci. Apare și aici tema trecutului care bântuie prezentul, prin prietenul mort din tinerețe, a cărui identitate a fost preluată de soț. Impostura e devoalată, adevăratul Chițimia își regăsește iubirea din tinerețe (soția care întinerește brusc), iar falsul Chițimia trebuie să își creeze o identitate proprie.

George, protagonistul piesei *Iertarea*, inventează un accelerator al timpului subiectiv prin care viața e scurtată – soluție pentru a evita disconfortul interacțiunilor sociale și al stărilor negative. Dincolo de tehnologie, acceleratorul lui George e o stare existențială descoperită în timpul unei

detenții din tinerețe, un mod al conștiinței care decalează timpul celui care îl folosește față de timpul uzual. Lia, denunțătoarea de atunci, își asumă vindecarea lui George, aducerea lui la normalitate (definită prin sănătate și simplitate), interzicându-i să mai folosească acceleratorul. Incapabil de adaptare la normalitate, George evadează. Lia revine la soțul abandonat, care așteaptă răbdător reinstaurarea cuplului nefericitul & cea-care-îl-face-fericit. Pregnantă în acest text care mixează cuplul, prezența difuză a totalitarismului, penitența, inadaptarea (recurentă la Băieșu) e nostalgia pentru un timp simplu, naiv, al sincronicităților, întrerupt și irecuperabil.

În scriitura lui Băieșu, dialogul glosează, morala e hipersubliniată, cuvântul e stors de semnificații – în lupta dintre audienți și păzitorii biroului lui Ȃldesus din *În căutarea sensului pierdut*, arma folosită e cuvântul. Tonul cinic, critic generalizat, al personajelor le egalizează, creează un spațiu magmatic, fluid, o gaură neagră pe deplin inteligibilă în era *fake news*, a scepticismului și neîncrederii. Exorcizarea, împlânzirea cuvintelor mi se pare o temă obligatorie de reflecție într-o montare actuală a textelor lui Băieșu sau într-un proiect regizoral preocupat de tratamentul contemporan al textelor în care existențialismul cultivă anecdota, absurdul și verbiajul filosofic. *Iertarea* e un text aparte, cu un limbaj pe care îl simt mai aproape de prezent, poate pentru că trasează temele dihotomiilor marginal *vs.* normalitate și salvator *vs.* bolnav (cel care trebuie salvat), perfect lizibile astăzi într-un peisaj concurențial, obsedat de modelul succesului.

Ca material scenic, văd scriitura lui Băieșu ca suport, fie pentru o formă intimă, cinematică, de teatru de interior cu inflexiuni bergmaniene, în care proximitatea public-performerilor să mizeze pe o tensiune co-creată, co-susținută, co-cathartică, fie pentru o montare care să sublimeze, să purifice verbul, să se opună clarificărilor succesive și excesive din text prin acțiuni și gesturi performative. Cu alte cuvinte, să filtreze verbul, să îi producă implozia.

Alexandra Dima

Teatralitatea filosofiei și limitele ei

Pentru a specula în ce măsură o piesă de teatru scrisă sub presiunea cenzurii comuniste poate funcționa într-o societate care a avut timp să își exerseze libertatea, ar trebui realizat un plonjeu în cultura spectacologică a consumatorului de teatru de astăzi. Astfel, s-ar putea intui compatibilitatea unei atare opere cu modul acestuia de a privi/înțelege o producție dramatică. Totuși, publicul contemporan nu mai poate fi lesne cuprins într-o definiție unificatoare. Din contră, el a trecut printr-un proces firesc de diviziune, devenind *publicuri* – pe cât de variate, pe atât de imprevizibile în ceea ce privește modul de a recepta sau valida o creație artistică.

Spectatorul de acum 50 de ani fusese crescut și chiar născut într-o lume clădită pe imposibilitatea adresării fățișe și, în consecință, avea un soi de toleranță la subtilități, dar și antrenamentul de a parcurge hățișul aparentelor abstracții, în expectativa vreunui mesaj relevant pentru existența sa concretă. Din acest punct de vedere, este greu de crezut că trilogia despre filosofi a lui Dumitru Solomon nu ar fi privită, în zilele noastre, cu oarecare lipsă de răbdare în fața densității conceptuale uneori sufocante, pe care o vedește pe alocuri.

Desigur, printre numeroasele publicuri de teatru contemporane, este probabil să existe și acela dornic (și capabil) să intre în jocul intelectual propus de autor. Însă, cum piesele incluse în această colecție nu au fost montate intens nici la vremea publicării lor, suntem îndreptățiți să presupunem (dacă eliminăm explicația ambiguității politice a anumitor pasaje) că acest joc nu este unul accesibil maselor, devenind riscant pentru un regizor care se teme de plictisul publicului.

Fără doar și poate, miza autorului nu a fost aceea de a scrie (doar) pentru oamenii timpului său. Din contră, în toate cele trei piese aspiră la universalitate și atemporalitate, prin atingerea unor teme ce i-ar părea relevante, atât omului

care n-a cunoscut decât dictatura, cât și celui născut în libertate. Ceea ce ar trebui să-i unească pe cei doi cititori/spectatori ipotetici ar fi o cultură filosofică de bază, dacă nu chiar riguroasă. Principala regulă/condiție a jocului este, astfel, respectul preexistent față de pilonii filosofiei occidentale și de nimbul de legendă aferent lor.

Întreg demersul lui Dumitru Solomon constă, pe de-o parte, în dramatizarea unor opere fundamentale și a biografiilor care le însoțesc, iar, pe de alta, în umanizarea, uneori mai subtilă, alteori mai brutală, a personalităților titulare. Așadar, pentru trăirea deplină a revelației omenescului unor idoli de asemenea calibru, este necesară cunoașterea lor dincolo de textele rezumative ale manualelor școlare. Altfel, eșafodajul dramaturgic se destramă din cauza nerealizării tensiunii dintre om, cu toate vulnerabilitățile lui, și ideea filosofică ce îi garantează nemurirea, zdrobindu-l totodată. Or, spectatorii contemporani au exercițiul demitizării, sunt mai obișnuiți să-și vadă eroii în ipostaze umane, chiar nedemne. Din perspectiva multora dintre noi, Socrate și Platon sunt măreți și impresionanți la un nivel pur teoretic, pentru că asta spun despre ei cărțile de istorie. În fața unui asemenea public, încercarea de a demonstra că filosoful a fost și el om ca toți oamenii este inutilă, din simplul motiv că această axiomă a fost acceptată și însușită dinainte să înceapă spectacolul, ca o notă de subsol oarecare. Diogene, pe de altă parte, fiind el însuși o personalitate extrem de teatrală, un excentric al oricărei epoci istorice, își poate cuceri mult mai lesne spectatorii.

Prima piesă a trilogiei, *Socrate*, este, probabil, cea mai greu de reprezentat scenic fără a-i fi compromisă structura și, într-o anumită măsură, slăbită demonstrația dramaturgică. Datorită bogăției surselor (cea mai notabilă fiind „Apărarea lui Socrate”, în care Platon transcrie discursul maestrului său din timpul procesului în urma căruia a fost condamnat la moarte), era firesc ca accentul să cadă mai mult pe lupta lăuntrică a personajului decât pe reconstituirea faptică, inevitabil ficționalizată speculativ, care stă la baza celorlalte două texte. De asemenea, tonul piesei este mult mai sobru, iar umorul, totuși existent, se insinuează, nu dă năvală, destabilizator, ca în celelalte cazuri. Drama lui Socrate este dublată de cea a lui Eurites, tânărul care se sinucide fiindcă ar vrea să fie filosof, pe când destinul îl condamnă să devină, asemenea tatălui, tăbăcar. Moartea acestui personaj produce fisuri în imperturbabilitatea lui Socrate, îi reduce elocvența la bâlbâială și nedumerire,

iar dictonul „tot ce știu e că nu știu nimic” se transformă în: „...s-a întâmplat ceva despre care nu știu să vă spun nimic... Pur și simplu nu știu...”¹.

Dumitru Solomon construiește ambivalența personajului, ființă superioară și, totodată, om neputincios, punându-l în relație cu două femei: Teodora și Xantipa. Prima, de o frumusețe irezistibilă, confirmă ascendentul moral și sufletesc al lui Socrate asupra altor muritori prin faptul că, în loc să cedeze poftelor trupului și să coboare la nivelul ei, filosoful o provoacă pe tânără la interogații despre natura iubirii. Cea de-a doua femeie, cu reputația ei de ființă cicălitoare și insuportabilă, prilejuiește o incursiune în viața de familie a marelui înțelept, incapabil să gestioneze sărăcia alor lui și să scape de mizeria eșecului său în calitate de tată de familie. Interacțiunile cu Xantipa și cu fiul lor, Lamprocle, au ceva profund uman și lipsit de noblețe. Sunt, de asemenea, principala sursă de comic: „Vrei să mă-nveți tu ce să cred, cum să gîndesc?! Căcăciosule! [...] Credeam că ai să devii și tu un filosof... Dar îți prevăd un viitor de haimana.”² Adresându-se astfel propriului fiu, Socrate își trădează neputința și, prin asta, ineluctabila umanitate.

Pe tot parcursul piesei, filosoful construiește imaginea unui calm de neatins în fața morții și a necunoscutului. Rezistă eroic tentației de a scăpa cu viață și își înfruntă delatorii cu o demnitate supraomenească. Prin contrast, sfârșitul îl surprinde într-un moment de maximă vulnerabilitate, în care teama îl slăbește, ultimele sale gânduri fiind o negociere zadarnică și tardivă cu viața care îl părăsește. În fața prietenilor și a istoriei, rămâne însă întruchiparea liniștii și a împăcării cu sine.

Armătura pe care se așază textul este, deci, cea a unei drame de idei, în care o conștiință însetată de adevăr absolut este îngenunchată de realitatea umanității sale. Din perspectiva teatralității și a potențialului scenic, probabil că această piesă nu-i mai pare cătuși de puțin fertilă spectatorului contemporan, însă, strict ca demonstrație dramaturgică, ea este construită ireproșabil, pe un joc al contrastelor ce culminează prin capitularea finală a personajului.

Platon are la bază episodul vizitelor filosofului în Siracuză și este un text mult mai dinamic, în care evenimentele se succed mai rapid, declanșate de idei filosofice care mereu tind să pătrundă pe teritoriul concretului – ceea ce le face mai seducătoare pentru cititorul/spectatorul contemporan decât silogisme

¹ Dumitru Solomon, *Socrate. Platon. Diogene*, București, Editura Eminescu, 1974, p. 59.

² *Ibidem*, p. 50.

eudaimoniste din *Socrate*. De această dată, drama protagonistului decurge din imposibilitatea de a-și pune ideile într-o formă materială, care să le confirme validitatea: „Nu-ți dai seama ce trist este să gîndești un lucru și să nu-l vezi niciodată? [...] Noi, filosofii, suferim că nu vedem ceea ce am gîndit”³.

Acțiunea este însă dinamică, circumscrisă ambiției lui Platon de a crea un Rege-filosof autentic. Finalul piesei îl surprinde pe protagonist în ipostaza ratatului, care nu mai poate aspira la bunăvoința posterității, părăsit de discipoli, suferind o decepție amoroasă, ca orice muritor de rînd, și, nu în ultimul rînd, forțat să accepte eșecul (chiar imposibilitatea) Republicii sale. Procesul declinului este punctat de momente care pot fi citite în cheie ironică, poate chiar umoristică. De pildă, scena în care Pollis și Dionis încearcă să smulgă un denunț de la o Arheanassa îndrăgostită, care le răspunde aeriană cu sentințe filosofice, are un imens potențial comic. La fel și confruntarea de idei dintre Platon și Anniceris, în urma căreia primul trebuie să accepte umilința de a fi fost salvat de un adversar pe care îl disprețuiește.

Pe tot parcursul piesei, temelia ideilor filosofice este zdruncinată de realitate. Convingerile lui Platon se întorc împotriva lui, forțându-l uneori să le răstălmăcească autoironic:

DION: De ce-l izgoniți pe Platon?

PLATON: Lasă-l, Dion. Și eu i-am izgonit pe poeți din cetate...”⁴.

De altfel, scurtul prizonierat al filosofului, în care acesta trăiește groaza de a deveni el însuși sclav, după ce își manifestase disprețul față de această categorie socială, servește tot la înjosirea umanizantă a eroului. Laitmotivul îndoielii de sine, pe care o trăiește protagonistul, este cuprins în sintagma „filosof de vorbe goale”. Când discipolii săi, din motive mai nobile sau mai banale, decid să-l abandoneze, Platon este pus în fața ipotezei foarte probabile că posteritatea nu-i va înregistra decât eșecul și că moștenirea lui se va dizolva în uitare. În acest punct, Dumitru Solomon își ia spectatorii drept complici: ei știu adevărul, au acces la deznodământul glorios, însă Platon însuși rămâne singur și ignorant în raport cu influența sa asupra gândirii occidentale.

Diogene Cîinele este, poate, cea mai reprezentabilă dintre piesele trilogiei. Eroul său este, de asemenea, cel mai carismatic dintre cei trei filosofi.

³ *Ibidem*, p. 152.

⁴ *Ibidem*, p. 136.

Confruntările lui cu liderii sau cu membrii societății pe care o disprețuiește (dar de care nu poate scăpa nicicum) reprezintă momente pline de haz, în care oponentii se întrec în replici sarcastice și în urma cărora Diogene găsește prilejul să își condimenteze filosofia cu gesturi iconoclaste. Comedia se consumă însă în prima parte a textului, iar finalul, ca și în celelalte cazuri, rămâne grav, străbătut de revelația obsedantă a irosirii energiei pe idei sterile, incompatibile cu viața reală. Dacă demonul lui Socrate s-a deconspirat, la final, drept o extensie a conștiinței filosofului, cel al lui Diogene, chiar mai perfid, ia chipul lui Platon și își torturează victima cu reproșul că și-a ratat existența.

Cu siguranță, umorul este unul dintre punctele forte ale piesei, iar schimbul rapid de replici, balansul permanent al insultelor și ironiilor între un oponent și altul, dinamizează acțiunea chiar și când evenimentele propriu-zise nu se succed într-un ritm foarte alert:

XENIADES: De ce nu l-ai chemat și pe Euripide? Cred că-i un individ simpatic, după cum scrie.

PASIPHON: Era cam greu. Euripide a murit de mult.

XENIADES: Vai, sărmanul! N-am știut...⁵

Fricii lui Socrate în fața morții și imposibilității lui Platon de a se împăca cu caracterul pur teoretic al filosofiei sale li se adaugă neputința lui Diogene de a obține acea libertate totală, absolută, la care tânjește și pentru care taie orice legătură afectivă din viața sa. Totuși, finalul piesei aduce cu sine o răsturnare și, totodată, multiplicare a acestei tragedii personale. Protagonistul, care și-a dobândit libertatea, atât cât este ea posibilă, ajunge să o experimenteze ca pe un blestem, într-o singurătate totală, care-i devine profund dezagreabilă: „Hei, Crates, Pasiphon, veniți înapoi! Hipparhia! Am nevoie de voi, oameni, nu pricepeți?! Recunosc, ați avut dreptate... Nu se poate trăi așa, ca un câine...”⁶.

Pentru spectatorul contemporan, această dramă a singurătății, a izolării, chiar și voluntare, poate avea rezonanțe mai puternice decât cele mult mai nobile, dar mai abstracte, exploatate în piesele anterioare. Diogene este un personaj mai interesant, deoarece nu cade victimă sicofanților și răuvoitorilor, nici măcar realității ostile filosofiei sale, ci lui însuși. Când, la final, este cuprins

⁵ *Ibidem*, pp. 190-191.

⁶ *Ibidem*, p. 267.

de regrete, el deplânge doar consecințele alegerilor care l-au lăsat în acea stare de libertate asupritoare.

Poate că printre spectatorii de teatru formați în democrație, expuși la varii forme de spectacol, lipsiți, în mare parte, de apetența pentru întrebările existențiale serioase și imuabile care au stat la baza celor mai multe capodopere ale dramaturgiei universale, se găsesc, undeva, și cei care ar dori să arunce o privire contemporană asupra trilogiei lui Dumitru Solomon. Cred că acești spectatori, dacă există, ar putea fi cuceriți mai degrabă de umanitatea vulnerabilă a personajelor decât de caracterul lor eroic sau legendar. Dificultatea întâlnirii lor cu cele trei piese stă doar în varietatea năucitoare de astăzi a alternativelor dramaturgice, care pun în discuție și umanitatea, și vulnerabilitatea, și eroismul, în formule mai puțin savante și mai accesibile. Oricum, însă, textele lui Solomon pot constitui, cel puțin, niște experiențe literare valide, dacă acceptăm că destinul lor performativ a fost într-adevăr curmat după 1989 și că, pentru publicurile existente azi, și-au pierdut relevanța teatrală.

Doina Papp

Alexandru Sever, *Comedia nebunilor sau Îngerul bătrîn*
(piesă în trei acte)

Aparent o piesă despre holocaust, *Îngerul bătrîn* – una dintre multele piese nereprezentate ale lui Alexandru Sever – are drept fundal al acțiunii lagărul de la Auschwitz din timpul doctorului Mengele, ca expresie ultimă a dezumanizării („*Să-i sugerăm să cerceteze reacția specifică a mulțimilor la virusul vorace al terorii*”, zice un personaj). Acest spațiu al morții din piesa lui Sever e bântuit, printr-un artificiu literar, de o fantomă (*un incognito mitic.....o fantomă foarte șugubeață și cu instinct politic*), pe care gloanțele n-o pot răpune, punându-i în alertă, însă, pe ofițeri și ducând la uciderea deținuților atrași de năluca invizibilă. Ciudata apariție, care ia cel mai adesea înfățișarea unui bătrîn albit de vreme și gârbovit, răspândește printre deținuți sentimentul speranței într-o posibilă salvare. Ar putea fi Dumnezeu însuși, sau un înger, se spune în discuțiile dintre câțiva responsabili din lagăr adunați în sala de disecție. Precipitarea cu care personajele s-ar vrea identificate cu ipostaza salvatoare, în ciuda pedepsei capitale, trădează crize sufletești egal prezente la victime și călăi aflați într-o situație limită. („*Cine n-a simțit crescându-i în spinare o pereche de aripi cu care să zboare din țărcul ăsta cu morți?*”)

În atmosfera de mister și teroare care se instalează ca urmare a acestui incident periculos, *nemții așteaptă un om dispus să se învinovățească*. Va fi doctorul Godieu, psihiatrul, chirurg specialist în chirurgia creierului, cu o biografie neagră însumând morți și suferinzi în propria familie. El e *îngerul bătrîn*, simbolul ochiului care vede, dar și ascunde când e cazul, producând dezordine în infailibila organizare germană. Potrivit teoriei sale („*în fiecare om doarme un înger*”), ar fi putut fi oricare altul, dar nu toți și-ar fi putut probabil asuma rostul divin, de a fi martor, precum bătrînul doctor Godieu, care, la prima intrare în

scenă, cugetă în fața unui creier despre mizeria materială și aspirația spirituală. În discuția cu comandantul închisorii, care reprezintă și climaxul dramatic al piesei, sunt etalate argumentele ambelor părți cu privire la rolul divinității și pericolele alterării umanului, dar și mijloacele prin care acesta poate fi pervertit („*De ce n-ai face și pentru dracu ce faci pentru Dumnezeu?*”; „.....un spion care poate pătrunde oriunde, oricând și pe deasupra, să mai fie și în zece locuri deodată, asta e exact omul ce ne trebuie”, spune comandantul). Ca martor al atrocităților din lagărul nazist, Godieu asumă concluzia privind iraționalitatea lumii în care crimele văzute sunt posibile, odată cu rolul de apărător al vieții. O ultimă încercare de recăștigare a dreptului la libertate și viață pentru tânăra descoperită vie printre cadavrele de la autopsie eșuează însă. Godieu alege, în final, să depună armele și să-i urmeze fetei, Elsei, celei care, în bunătatea ei umană, nu poate accepta sacrificiul celorlalți ce plănuiesc salvarea cu prețul propriilor vieți. Într-o lume a iraționalului asemănată unei *corăbii cu nebuni*, gestul normal, omenesc, creștinesc, la adresa supraviețuitoarei nu-și mai are sensul. Dumnezeu pare să fi venit degeaba printre oameni pe pământul pe care-l părăsește fără regrete asemeni trimisului său, bătrânul înger Godieu.

Piesa lui Alexandru Sever e, în același timp, realistă și onirică, depășind, prin frumoase cugetări și proiecții poetice, cadrul concret al acțiunii, respectiv lagărul nazist. Personajele au, în același timp, identități concrete, fiind, totodată, simboluri mobile ale binelui și ale răului. În jurul mesei de autopsie, și unii și alții, uniforme și personalul civil (frizerul, pastorul, doctorul anatomo-patolog, psihiatrul, specialistul în chirurgia creierului) sunt puși de autor să se exprime la adresa celor văzute și trăite. Deși, pe alocuri, replicile au directețe brechtiană, textul își impune tonul intelectual, ficționalizând, în același timp, realitatea într-un mod original.

Inclinațiile filozofice ale autorului îi permit să depășească realitatea factuală și să degaje semnificații cu valoare universală despre o umanitate în criză, care încercă să se reseteze și să înnoiască așteptarea unei izbăviri, fie și divine. De aici și comparația cu *Godot* din piesa omonimă a lui Beckett, posibilă chiar și în condițiile unei pagini literare puțin înrudite cu absurdul. Originalitatea piesei lui Alexandru Sever constă tocmai în soluția propusă în fața unei realități absurde precum aceea a lagărului nazist care o generează.

Pentru cei care mai cred în piesa de idei, cu personaje și construcție clasică, bine scrisă de un abil mânuitor al metaforei, *Comedia nebunilor sau Îngerul bătrîn*, publicată în Revista *Teatrul*, în nr. 7 din 1976, poate fi de interes azi, cu toate provocările pe care le conține din punct de vedere socio-politic, teatral și literar.

Dar, potrivit înclinațiilor filozofice ale scrisului acestui autor dominat de nevoia de a reflecta asupra întâmplărilor alese să fie povestite, textul depășește faptele puse în mișcare de către scriitor, abordând, în subsidiar, teme pe care le identificăm prin vorbe mari ca: *libertate, sacrificiu, răspundere și vinovăție*.

Anca Hațiegan

Marin Preda, *Martin Bormann* (1968)

Marin Preda a publicat prima versiune a piesei *Martin Bormann*, datată 20 iulie 1966, în *Gazeta literară*¹, cu un an înainte să îi apară al doilea volum din romanul *Moromeții*, cu dezvăluiri (în premieră) despre „obsedantul deceniu”² (adică despre anii '50, ai marii terori de tip stalinist), pe care piesa le anticipează. S-ar putea spune chiar că le inaugurează, dacă nu ar face-o voalat, sub pretextul interogării și denunțării crimelor nazismului. („Pretextul” în cauză, e, bineînțeles, mult mai mult de atât, anticipând, la rândul său, altă serie de dezvăluiri, despre extrema dreaptă românească, din romanul *Delirul*.) În fapt, după propria mărturie, Preda a scris piesa luând o pauză de la romanul *Moromeților*: „L-am lăsat să se răcească și am scris după aceea *Martin Bormann*, sub efectul voiajului făcut cu Eta (e vorba de traducătoarea Eta Wexler, a doua soție a lui Marin Preda, *n.n.*) în mai-iunie în Franța, apoi în Italia și Austria în octombrie și noiembrie 1965”³. Ulterior, în 29 decembrie 1967, cu o întârziere de câteva luni față de data programată, a avut loc premiera acesteia la Teatrul Național din București, în regia Soranei Coroamă, iar, în 1968, piesa a fost publicată în volum, cu câteva modificări. Pe vremea aceea mai era încă în circulație legenda fugii lui Martin Bormann⁴ în America de Sud, unde oficialul nazist, fostă mână dreaptă a lui

¹ Marin Preda, „Martin Bormann”, în *Gazeta literară*, XIII, nr. 32 (719), joi, 11 august 1966, pp. 4-6.

² Sintagma a fost lansată chiar de către Marin Preda, în articolul cu titlu identic publicat de el în revista *Luceafărul*, în nr. 23, din 13 iunie 1970.

³ Marin Preda, *Jurnal intim. Carnete de atelier*, prefață de Eugen Simion, cronologie și referințe critice de Oana Soare, București, Editura Art, 2014, p. 363.

⁴ Martin Bormann (1900-1945) a fost un membru marcant al Partidului Muncitoresc German Național Socialist, care a condus, la un moment dat, cabinetul lui Rudolf Hess, devenind ulterior secretarul personal al lui Adolf Hitler, iar apoi șef al cancelariei partidului nazist, în locul lui Hess. Bormann s-a sinucis pe un pod din Berlin în 1945, după moartea Führer-ului, însă rămășițele sale nu au fost găsite și identificate decât în 1973, iar analiza genetică (din 1998) a înlăturat orice dubii cu privire la apartenența lor.

Adolf Hitler, s-ar fi adăpostit de brațul justiției sub un alt nume. (El a fost judecat la procesul de la Nürnberg *in absentia* și condamnat pentru crime de război și crime împotriva umanității.) Pornind de la legenda respectivă, Marin Preda a imaginat primul său text pentru teatru (al doilea și ultimul fiind dramatizarea *Moromeților II*⁵, la care Preda a lucrat până în ultimele sale clipe de viață, nemaipucând să o vadă tipărită și jucată). Piesa nu îl are însă ca protagonist pe Martin Bormann, așa cum s-ar putea crede, ci pe Jean Paulescu, un tânăr aventurier pornit pe urmele celui dintâi. Personajul are 25 de ani, e poet și ziarist trăitor la Paris (între o escapadă transcontinentală și alta), fiind născut dintr-un tată român, naturalizat francez în perioada interbelică, și o mamă nemțoaică. Potrivit unui note informative⁶ descoperite în arhivele Securității după căderea regimului comunist, figura lui Paulescu i-a fost inspirată autorului *Moromeților* de excentricul scriitor francez de origine română Jean Parvulesco (1929-2010). În fapt, asemănarea dintre protagonistul piesei și modelul său din realitate se rezumă la câteva date exterioare (aplecarea personajului spre scris, spiritul aventuros și voiajor, relațiile mai mult sau mai puțin oculte, legăturile cu politicianul congolez Moise Chombe, invocate în debutul piesei). Similitudinea nu se verifică însă la o lectură mai de profunzime, întrucât Parvulesco a fost atras de ideile noii extreme drepte franceze, în timp ce personajul lui Preda respinge categoric totalitarismul. În informările păstrate în arhiva Securității se vorbește însă și de o altă figură care l-ar fi inspirat pe Marin Preda în creionarea personajului Paulescu: „un poet de limbă germană, plecat din România”⁷. (E vorba, probabil, de Paul Celan, după cum scrie Eugen Simion în prefața volumului editat de Ioana Diaconescu, *Marin Preda. Un portret în arhivele Securității. Documente inedite din Arhiva CNSAS*⁸.) Toate aceste detalii din laboratorul de creație al scriitorului și orice alte informații contextuale au însă relevanță redusă din perspectiva celui interesat în primul rând de analiza textului dramatic pe care i-l datorăm lui Preda. Nu avem nevoie de ele ca să îl înțelegem, ceea ce e într-un totuși lauda autorului.

⁵ Marin Preda, „Tinerețea lui Moromete”, în *Teatrul*, nr. 7-8 (iulie-august), 1980 (an. XXV), pp. 82-115. (Premiera: 17.06.1981, la Teatrul Național din București, regia Anca Ovanez-Doroșenco.)

⁶ Vezi Ioana Diaconescu, *Marin Preda. Un portret în arhivele Securității. Documente inedite din Arhiva CNSAS*, prefață de Eugen Simion, București, Fundația Națională pentru Știință și Artă, Editura Muzeului Literaturii Române, 2015, p. 457.

⁷ *Ibidem*, p. 450.

⁸ *Ibidem*, p. XIII.

Piesa, cu acțiunea plasată în jurul anului 1965, e una cu ramă: se deschide și se închide cu câte o scenă de conversație plasată în unul și același cabaret parizian în care Jean Paulescu obișnuiește să își dea întâlniri cu prietenii săi din boema artistică locală pentru a le împărtăși ultimele sale aventuri. Printre aceștia se află și Marceline, care descoperă în intervalul scurs între cele două revederi, de la începutul și sfârșitul piesei, că nu poate decât să-l aștepte mereu pe Paulescu, ca o nouă Penelopă. (Nu și în versiunea primă a dramei, din *Gazeta literară*, în care Marceline e doar o prietenă ceva mai apropiată a lui Paulescu.) Intriga propriu-zisă a piesei o constituie călătoria lui Paulescu în Trinidad, pe continentul sud-american, cu scopul de a pătrunde într-o colonie germană în care bănuiește că se ascunde, sub o identitate falsă, celebrul Martin Bormann. Scopul lui Paulescu nu e atât de a-l „vâna” pe fostul oficial nazist și de a-l deferi justiției, ci de a smulge de la el secretul Răului, pe care nu a reușit să îl afle de la nici un supraviețuitor (al Holocaustului, se subînțelege, dacă facem abstracție de celălalt subtext, care vizează teroarea comunistă), cum îi explică el lui Marceline: „Când afli că există undeva un om care deține un mare secret, cum să nu te duci după el? Fiindcă am încercat într-o zi să-l aflu de la un supraviețuitor obișnuit și n-am reușit, știi de ce? [...] Ei vor să uite, toți supraviețuitorii marelui dezastru, ca să poată trăi”⁹. Altfel spus, Paulescu e chinuit de marea întrebare „cum a fost posibil?”. Cu talentul său de a pătrunde în tot soiul de medii și de a lega relații surprinzătoare (talent care îi face pe unii să îl bănuiască de spionaj), Paulescu, recomandându-se drept profesor de germană, reușește să pătrundă în colonia cu pricina, din localitatea Pabaco, condusă de un anume Schaeffer. Protagonistul descoperă aici (într-un peisaj ce amintește de un sat de câmpie românească) un univers concentraționar în miniatură, a cărui natură totalitară e însă bine mascată la exterior, nefiind pe deplin conștientizată nici în interior, de către victime. (E vorba, în principal, de victimele tinere, care sunt majoritare și care nu au cunoscut niciodată altă realitate decât cea din colonie.) Astfel, din frânturi de relatări și din o serie de indicii presărate în dialogurile personajelor se conturează imaginea unei comunități semi-militarizate, guvernate prin teroare, mai precis prin metodele consacrate de marile sisteme totalitare din secolul XX (nazismul și

⁹ Marin Preda, *Martin Bormann. Dramă în trei acte*, București, Editura pentru literatură, 1968, p. 14. În versiunea din *Gazeta literară* această explicație lipsește.

comunismul). Marin Preda le face inventarul cu o remarcabilă acribie, lipsită însă de ostentație: violența fizică și psihică, „tratamentele” chimice (administrare prin injecții) menite să anihileze orice formă de împotrivire, munca epuizantă, cu rol similar, izolarea, înfometarea (coloniștii mănâncă „arpacaș cu prune și carne”, or arpacașul era „meniul fix” al deținuților politici din închisorile comuniste românești), șantajul, delațiunea, crima, reeducarea prin tortură (numită de personaje, eufemistic, „îndreptare” sau „botez”) și între-tortura practică de victimele reeducării, transformate de călăii lor la rândul lor în torționari. Anumite secvențe evocă cu discreție experimentul de reeducare prin violență derulat între anii 1949-1952 în închisoarea de la Pitești, foarte puțin cunoscut la data apariției piesei în afara mediilor foștilor deținuți politici din epoca deșertă. Foarte edificatoare în acest sens e scena în care colonistul Winter e agresat de alți coloniști, din care voi cita doar finalul:

AL TREILEA COLONIST: [...] Winter, unde ai plecat? Treci înapoi, că peste un ceas trebuie să plecăm, treci și te odihnește! (*Intră Winter.*)

WINTER (*îngheț speriat*): Nu, că eu mă duc acum să-i spăl rufele domnului Joachim, nu mai merg la trestie. (*Coloniștii năvălesc asupra lui, îl apucă de picioare și îl întorc cu capul în jos, luându-i portocalele*).¹⁰

Altă secvență trimite la trauma colectivizării forțate a agriculturii (inițiată în România în 1948, după instalarea regimului comunist):

HANNA: [...] Aveam și o grădină mică, și ne-a luat-o când tata mai trăia, dar era bolnav, îl dureau rău capul și parcă ardea cămașa pe el.

– De ce îmi luați grădina? a întrebat tata. E a mea, eu am săpat-o și îngrijit-o, cine a hotărât să mi-o luați voi mie, nu e teren destul cât e pampa de mare?

PAULESCU: Și ce i s-a răspuns?

HANNA: Că așa a hotărât adunarea generală!¹¹

Reacția lui Paulescu la spusele Hannei, tânăra de care se îndrăgostește în colonie, lărgeste însă din nou sensurile piesei, căci Preda, așa cum am arătat anterior, nu se mărginește la denunțarea totalitarismului de stânga (ori a celui de dreapta), vizând experiența totalitară în ansamblul său: „Să știi că nu mai există grădini nicăieri, trebuie să le uităm!”. Replica lui are și un sens polemic în raport cu filosofia de viață a propriului tată (invocat de Paulescu în mai

¹⁰ *Ibidem*, p. 43.

¹¹ *Ibidem*, p. 58.

multe rânduri), relația dintre cei doi amintind întrucâtva de cea dintre Ilie Moromete și mezinul Niculae, celebrii protagoniști ai *Moromeților*:

„Cu tata mă înțelegeam bine, el nu cunoștea sentimentul ireversibilului, deși a trăit două războaie care l-au dislocat de două ori. La bătrânețe avea starea de spirit a celui care abia acum se pune, în sfârșit, și el pe trai! Ne mutasem la Avignon și cumpărasem o casă cu grădină. Se poate trăi într-o casă izolată la marginea orașului cu ajutorul unei grădini. Iată piatra de temelie a unei filozofii care de la Voltaire până azi constituie pentru majoritatea oamenilor soluția lucidă împotriva vicleniilor istoriei”¹².

Paulescu, în mod evident, nu face parte din această majoritate, care îl include pe tatăl său. El e pătruns, dimpotrivă, de „sentimentul ireversibilului” și nu crede că omul se mai poate refugia din calea istoriei, fentând-o: „Să știi că nu mai există grădini nicăieri, trebuie să le uităm!”. Acest sentiment al ireversibilului încercat de protagonist trebuie pus în legătură cu altă constatare a sa, extrem de gravă, legată de mutația, aparent fără întoarcere, suferită de condiția umană în urma experienței totalitare. Marea scenă a confruntării lui Paulescu cu Schaeffer, adică cu presupusul Martin Bormann, are drept temă exact mutația pomenită – de ce, cum a fost ea posibilă?, sunt întrebările care îl frământă pe Paulescu și în legătură cu care încearcă să smulgă un răspuns de la Schaeffer. Mai pertinente decât răspunsurile evazive ale lui Schaeffer („Nu există răspuns. Nimeni nu poate să prevadă ce se întâmplă în clipa când descătușează anumite forțe”¹³) sunt însă chiar diagnosticele lui Paulescu:

PAULESCU: Domnule Schaeffer, în istoria războiului vostru n-am găsit nici o luptă, numai exterminări. Când a început adevărata luptă, ați pierdut. [...] Înaintea voastră, omenirea se salva contemplându-și zguduită tragedia, și omul se oprea pe marginea abisului cruțându-l pe viteaz, sau ocrotind cu prețul propriei vieți pe femeii sau pe copii. Războiul apărea atunci în conștiință ca o fatalitate care punea pe moment stăpânire pe popoare și se aștepta sfârșitul ca pe-o eliberare. Sfârșitul războiului vostru însă... Vezi... Persistă îndoieli... Aici s-a produs ceva... După ce ați pierit, a rămas în urma voastră dubiul... Există totuși hotare pe care omul credea că nu le poate trece, și de fapt le trece... [...]

În țara de origină a tatălui meu, în secolul trecut, nu s-a găsit odată în Valahia un călău care să execute o sentință. A fost scos din adâncurile ocnei un condamnat pe viață, căruia i s-a promis libertatea dacă devine el călău. A

¹² *Ibidem*, pp. 17-18.

¹³ *Ibidem*, p. 64.

refuzat! Acum omenirea e plină de călăi! Nu sunt atâția vinovați câți călăi stau gata să-i ucidă.¹⁴

Experiența totalitară a dus, așadar, la degradarea fără precedent a umanului, a forțat limitele răului până dincolo de ceea ce era înainte omenește de conceput, observă Paulescu. Iar propria experiență din colonie îi confirmă altă constatare extrem de gravă, și anume aceea că fenomenul totalitar e oricând și oriunde reproductibil. E concluzia pe care i-o comunică Marcelinei la întoarcerea sa în Franța:

PAULESCU: N-am putut să bănuiesc că se pot naște pe pământ astfel de forme de viață, în care amenințarea pierderii libertății să plutească deasupra oamenilor ca un blestem! Sau, mai bine zis, am bănuit încă înainte de a pleca de-aici, dar am vrut să văd cu ochii mei cum se petrece! Nu speram să pun eu mâna pe Martin Bormann!¹⁵

Povestea nefericită de iubire dintre Paulescu și Hanna Hecker are rolul să ilumineze un alt aspect al fenomenului totalitar, și anume problema rezistenței, a atitudinii pe care trebuie să o adopte omul în fața proliferării răului. Hanna e o fată extrem de frumoasă, care e ocolită însă de toți băieții pentru că a pus ochii pe ea temutul Holtz, cel care pune în aplicare frecventele „corecții” fizice aplicate membrilor coloniei, încarnare a „spiritului primar agresiv”¹⁶. Într-un interviu despre volumul al doilea al *Moromeților* acordat lui Eugen Simion pentru *Gazeta literară*, Marin Preda, vorbind despre „reprezentarea existenței țărănești” în operele sale, atrăgea atenția asupra faptului că și în piesa *Martin Bormann* „există o eroină, țărancă, îngrijorată de viitorul ei într-un sat în care se petrec niște lucruri dintre cele mai stranii”¹⁷. Această eroină, numită de Preda, nu poate fi decât Hanna, fiica colonistului deposedat cu sila de „grădina” sa din voința „adunării generale”. (De altfel, limbajul Hannei și al altor coloniști, precum și reacțiile lor, sunt specifice mediului rural atât de familiar lui Preda.) Ea îi povestește lui Paulescu că a fost

¹⁴ *Ibidem*, pp. 65-66. În versiunea din *Gazeta literară* al doilea paragraf din cele trei citate („Înainte voastră, omenirea se salva...”) lipsește.

¹⁵ *Ibidem*, p. 73. În versiunea din *Gazeta literară* această explicație lipsește.

¹⁶ „Spiritul primar agresiv și spiritul revoluționar” e titlul unui celebru articol inclus de Marin Preda în volumul *Imposibila întoarcere*, din 1971.

¹⁷ „Dialog: Marin Preda-Eugen Simion. Cu autorul «Moromeților» despre posibilitățile romanului”, în *Gazeta literară*, XV, nr. 3 (794), joi, 18 ianuarie 1968, p. 1.

îndrăgostită în trecut de Wilhelm, un băiat orfan care a crescut în colonie alături de ea, dar care a devenit de nerecunoscut – complet obedient – după ce, la împlinirea vârstei de douăzeci de ani, Holtz i-a aplicat și lui „botezul”, o bătaie ce l-a transformat într-o legumă, în neom. Întâmplarea i-a trezit Hannei aversiunea pentru tinerii din colonie, din cauza lipsei lor de reacție, de împotrivire la silniciile lui Holtz:

HANNA: [...] I s-a întâmplat și lui [Wilhelm] «să-l boteze» Holtz. Cică nu se putea, împlinea douăzeci de ani, își mai băteau și joc! Da' mi-e necaz că el știa, și înainte să-i dea Holz una și să-l arunce jos, parcă râdea, nu știu ce era în capul lui, credea că dacă îl vede Holtz așa zâmbind, o să-l lase în pace. Fiindcă pe unii îi lasă... Dar și ăia... (*Gest.*) Și de-atunci nu-mi vine să mai schimb o vorbă cu nici unul, mă uit, și când le văd câte-un dinte lipsă, parcă le văd fața strivită și zic că mai bine rămân fată mare decât să mă sărut cu vreunul.¹⁸

Lui Paulescu însă Hanna nu îi rezistă, dar, temându-se pentru viața lui, îi dăruiește un cuțit, cu care să se apere atunci când va fi atacat de Holtz. Ea știe că primejdia e iminentă, însă Paulescu pare să o ignore. El aruncă cuțitul, motivându-și gestul printr-o anecdotă cu tâlc, despre un filozof care, agresat odată pe drum, a refuzat să riposteze: „De ce, a zis filozoful, dacă m-ar fi lovit tot așa un măgar cu copitele, ar fi trebuit să-l dau în judecată? Așa și tu, dacă o să-mi dea măgarul de Holtz câțiva pumni, să scot cuțitul și să-l omor?”¹⁹. Fata e exasperată de aparenta lipsă de mobilizare a tânărului, însă Paulescu o liniștește, asigurând-o că nu e „chiar așa de slab”. În realitate, el a renunțat la cuțit pentru că ține într-o ascunzătoare un revolver. Atunci când inevitabilul se întâmplă și e atacat de Holtz, Paulescu – deși lovit și pus la pământ de trei ori la rând – încearcă cu insistență să prevină escaladarea conflictului printr-o serie de avertismente care nu reușesc decât să stârnească ilaritatea coloniștilor adunați împrejur. Holtz, complet surd la vorbele lui, îl pune și a patra oară la pământ, iar Paulescu nu se mai poate de data aceasta ridica. Totuși, în clipa în care rivalul său îi strivește figura cu talpa, cu aerul că o face „pentru totdeauna”, smulgând un țipăt de groază din partea Hannei, Paulescu reușește să scape și să țâșnească în picioare. El scoate revolverul și îl împușcă pe Holtz, după care concluzionează:

¹⁸ Marin Preda, *Martin Bormann*, pp. 49-50.

¹⁹ *Ibidem*, p. 59.

PAULESCU: Luați-l și îngropați-l. De-aici înainte, n-o să-și mai pună el cizma pe gura altora, doar pământul o să i-o astupe pe-a lui. Și să nu îndrăznească cineva să se apropie de mine, dacă nu cumva are chef să-l trimit și pe el pe lumea-ailaltă. Regret că n-am putut să vă fac pe plac, deși am avut toată bunăvoința.²⁰

Scena e una cât se poate de tipică pentru opera lui Marin Preda. *Întâlnirea din Pământuri*, nuvela care dă titlul volumului de debut al lui Preda, din 1948, e construită în jurul unui conflict similar (cu consecințe mai puțin grave): doi tineri țărani, îndrăgostiți de aceeași fată, au o confruntare fizică, la locul numit „în Pământuri”, de pe urma căreia câștigătorul se alege cu dreptul de a o curta în continuare fără rival. Eroul nuvelei, Dugu, încearcă mai întâi să-și dezarmeze verbal adversarul. Nu ține neapărat să se angajeze într-o bătaie („Mie nu-mi place să mă bat”). Neavând totuși încotro, Dugu se străduiește să evite loviturile dure. Achim, rivalul său, se aruncă însă în luptă orbește, fiind învins doar de agilitatea și perspicacitatea celuiilalt. Urmează un schimb de replici între Dugu și prietenul care îl asistă, al lui Teican, din care reiese limpede pentru ce vor opta de acum înainte cei doi amici: „– Gata, al lui Teican, strigă Dugu. // – L-ai atins, mă? Întreabă al lui Teican. // – L-am, mă, dar mi-a jdrelit cotul că *am fost prost, am așteptat să dea el întâi*. // – Păi, *să nu mai aștepți*, îl sfătuie al lui Teican” (s.n.). Partea luminoasă a „moralei”, care irizează până la transfigurarea atmosfera altfel tensionată a *Întâlnirii din Pământuri*, e legată de conștiința protagonistului că în spatele fiecărui gest al său se află un gând. Dorința care îl animă pe Dugu nu își are echivalentul în pasionalitatea sălbatică a rivalului său. Achim iubește posesiv. Gelozia îl face să se manifeste violent. În schimb, dragostea lui Dugu e senină. Tot ce face Dugu sub imperiul dorinței e cernut bine mai întâi prin filtrul gândirii, în timp ce Achim acționează instinctual, orbește, ceea ce până la urmă îl pierde. Ilie Resteu și Pațanghel, protagoniștii nuvelor *În ceață* și *O adunare liniștită* din același volum, sunt preocupați de una și aceeași problemă: cum se cuvine a reacționa în fața nedreptății și a violenței – răspunzând cu aceeași monedă sau întorcând și celălalt obraz, așa cum cere învățătura chistică? Ce atitudine trebuie adoptată în fața dezlănțuirilor „spiritului primar agresiv”? Pornind de la cazul lui Miei

²⁰ *Ibidem*, p. 69. În versiunea din *Gazeta literară* a doua propoziție („De-aici înainte...”) lipsește.

(un ins certăreț, invidios, tentat mereu să semene zăzanie între cunoscuți), Pațanghel captează atenția „adunării” cu o foarte meșteșugită demonstrație a faptului că morala creștină a iertării nu e aplicabilă în orice condiții. De altfel, în toate cele trei nuvele invocate soluția rezistenței non-violente în fața agresiunii se dovedește neviabilă²¹. Iar *Martin Bormann* nu face decât să reia, peste ani, și să amplifice (absorbind și sugestii dinspre existențialism) aceeași interogație care constituie firul roșu ce străbate textele din volumul de debut al lui Preda. Ceva s-a schimbat, totuși, de la o etapă de creație la alta: perspectiva autorului a devenit mult mai sceptică. Astfel, dacă Dugu iese limpede învingător din confruntarea cu Achim, victoria lui Paulescu e o falsă-victorie, care îl lasă pe protagonist măcinat de îndoieli, monologând hamletian:

PAULESCU (intră singur): Hanna, ești aici?... Încă n-a venit, o fi speriată, n-am făcut cum mi-a spus ea... Cu toate că dacă aș fi avut cuțitul ar fi ieșit rău. Holz nu părea dispus să se lase impresionat... Se pare că între un intelectual și un cuțit trebuie să existe neapărat o incompatibilitate. Așa este! Cuțitul apropie prea tare pe cei doi care vor să se omoare, în timp ce forțele care îi împing sunt oarbe. Or, un intelectual e un om luminat... Ce-a vrut să spună colonistul ăla, că o să văd acum și eu soarele în groapă? Că această crimă mă va lega de ei pentru totdeauna, sau că voi fi arestat și închis? Dar suntem într-adevăr luminați? Iată întrebarea!²²

Prin urmare, Paulescu nu e deloc convins de superioritatea intelectului și de triumful spiritului în raport cu forțele oarbe. Lumina pare să pătrundă tot mai greu „în groapă” (echivalentul lui „în Pământuri” din volumul de debut al lui Preda), unde oamenii sunt condamnați, parcă, să își consume existența sub semnul violenței. „Domn' profesor, acum o să vezi și dumneata răsăritul soarelui dintr-o groapă”²³ – e sentința tulburătoare pe care o pronunță un colonist după moartea lui Holtz (repetând, ironic, o observație pe care o făcuse cu alt prilej însuși Paulescu). Ulterior, lucrurile se precipită: Hanna dispare pentru totdeauna, Paulescu e acuzat de către autoritățile din Trinidad de crimă, fiind apoi eliberat și expulzat din țară, iar Schaeffer se face, la rândul său,

²¹ Pentru o analiză detaliată a întregului volum, vezi Anca Hațiegan, „Glasul din pământuri (I)”, în *Vatra*, nr. 5, 2006, p. 34 (reprodus în volumul *Cărțile supraviețuitoare*, coord. Virgil Podoabă, Brașov, Editura Aula, 2008).

²² Marin Preda, *Martin Bormann*, p. 70.

²³ *Ibidem*.

nevăzut. În loc să își ia cuvenita răsplată pentru vitejie și să plece cu fata, ca în basme, eroul întâmplărilor pomenite anterior se alege doar cu un gust foarte amar din toată povestea. De altfel, Paulescu anticipase acest eșec, după cum reiese din dialogul său cu doctorul Max, un cunoscut de-al său din Trinidad:

PAULESCU: [...] În copilărie, în casa noastră se povesteau niște istorii, mi-aduc aminte de una în care la marginea unei păduri apărea un soi de căpcăun, care cerea periodic să i se trimită cea mai frumoasă fată din sat... Nu era nimic de făcut cu el, și i se dădea ceea ce cerea, până apărea un fel de viteaz, care doar el singur era în stare să-l răpună. Făt-Frumos (*Le Prince Charmant*). Ei bine, acest căpcăun există cu adevărat și ne smulge într-adevăr cele mai frumoase fete, în timp ce noi continuăm să credem în Făt-Frumos, care însă nu există. [...]

DOCTORUL MAX: Da, știu, există și în *Apocalips* o asemenea apariție. Bunica se speria rău când se găsea câte cineva și tâlmăcea evenimentele descrise acolo cu cele din viață.²⁴

Ceea ce urmează după acest dialog (aventura din colonie a lui Paulescu) nu e decât ilustrarea, cu iz de parabolă, a căderii din lumea frumoasă a basmelor copilăriei și dintr-o altă vârstă, mai blândă, a omenirii – pe care o denunță protagonistul – într-un prezent istoric ce stă sub semnul „Fiarei” apocaliptice, altfel spus al Diavolului – după cum sugerează, în completarea interlocutorului său, doctorul Max. Nu întâmplător, scena de dinaintea confruntării lui Paulescu cu Holtz (scenă care îi surprinde pe protagonist și pe Hanna imediat după consumarea amorului lor) se petrece „într-o pădure la marginea coloniei”, adică pe teritoriul „căpcăunului” din parabola lui Paulescu. „Eu mă mișc și și încerc să mă apropiu cât mai tare de marginea pădurii, poate descopăr mult mai multe decât că ea există”²⁵, i se justificase Paulescu doctorului Max înaintea descinderii sale în colonie.

Piesa conține destule aluzii la realitatea totalitară bine-cunoscută contemporanilor lui Preda. Nu întâmplător, într-un interviu acordat de scriitor (și de regizoarea Sorana Coroamă) pentru *România liberă* în avanpremiera spectacolului de la Național, Preda atrăgea atenția asupra faptului că „*Martin Bormann* nu este, cum ar putea crede unii, induși în eroare de acest titlu, o

²⁴ *Ibidem*, pp. 22-23. În versiunea din *Gazeta literară* se vorbește despre un cavaler în loc de Făt-Frumos.

²⁵ *Ibidem*, p. 23.

dramă istorică, nici una contemporană în care se tratează trecutul istoric, ci o *dramă contemporană, în sensul foarte strict al ultimului cuvânt*”²⁶ (s.n.). În ciuda stilului esopic, mesajul antitotalitar al piesei e îndeajuns de transparent încât să poată fi perceput și de un cititor nefamiliarizat cu realitățile pomenite mai devreme, ale lagărului socialist. Aceasta pare să fi fost și principala sa neșansă. În urma denunțurilor la Securitate, care au început din momentul în care Marin Preda și-a citit piesa într-un cerc restrâns de cunoscuți din lumea literară²⁷, direcțiile teatrelor din țară au primit ordinul să nu pună piesa în scenă²⁸. Totuși, scriitorul nu s-a resemnat, căci, așa cum am anticipat, piesa i s-a jucat până la urmă, după tergiversări, la Naționalul bucureștean, condus la vremea aceea de Zaharia Stancu, care era, totodată, președintele Uniunii Scriitorilor. În cronica pe care a dedicat-o spectacolului în *Gazeta literară*, N. Carandino nota faptul că *Martin Bormann* „nu marchează o cotitură în analele dramaturgiei noastre, [dar] readuce în mod incontestabil pe scenă climatul aspru al teatrului de idei”, oricât ar dori autorul „pe alocuri să-i estompeze cu note de pitoresc gravitatea”, știind că „ideile trec anevoie rampa”²⁹. Spectacolului propriu-zis, Carandino îi dedică, în general, rânduri apreciative. Cronicarul scrie că „echipa de actori a Teatrului Național a servit piesa cu devotament și convingere”. Revista *Teatrul* a acompaniat, la rândul său, de la început traseul literar și scenic al piesei, prin condeiele criticilor George Gană și Mira Iosif. Primul i-a dedicat o bună analiză la câteva luni după apariția în *Gazeta literară*, reproșându-i autorului doar „rama” piesei, străină, în opinia lui Gană, de substanța acestei „metafore dramatice”, cum o numește criticul³⁰. Un reproș similar se găsește în cronica spectacolului de la Național semnată de Mira Iosif, cronică intitulată sugestiv

²⁶ Mariana Pârvolescu, „De la roman la dramă. Cu Marin Preda și Sorana Coroamă despre prima piesă a cunoscutului prozator”, în *România liberă*, XXV, nr. 6941, 10 febr. 1967, p. 2, reprodus în *Dramaturgia românească în interviuri. O istorie autobiografică*, antologie, text îngrijit, sinteze bibliografice și indici de Aurel Sasu și Mariana Vartic, IV, București, Editura Minerva, 1996, p. 248.

²⁷ Ioana Diaconescu, *Marin Preda. Un portret...*, p. 448.

²⁸ *Ibidem*, p. 94.

²⁹ N. Carandino, „«Martin Bormann», piesă în 3 acte de Marin Preda la Teatrul Național «I.L. Caragiale»”, în *Gazeta literară*, XV, nr. 2 (793), joi, 11 ianuarie 1968, p. 6. Citatele următoare sunt de la aceeași pagină.

³⁰ George Gană, „Cronica textului dramatic”, în *Teatrul*, nr. 1 (ian.), 1967 (an. XII), pp. 35-36.

„Un avertisment dramatic”³¹. Mai severă decât George Gană, Mira Iosif scrie despre *Martin Bormann* că „este doar o încercare dramatică”, punând însă căderea piesei – căci ea, spre deosebire de N. Carandino, a considerat spectacolul un eșec – pe seama distribuției și a regiei neinspirate a Soranei Coroamă. Tot Mira Iosif a realizat, în 1970, așadar la peste doi ani distanță de la premieră, un interviu pe teme teatrale cu Marin Preda, în care cronicăreasa, mai indulgentă, opina că „*drumul unei piese nu trebuie aprioric închis niciodată. Bunăoară, într-o zi, poate un regizor va redescoperi Martin Bormann – această piesă de factură singulară în dramaturgia noastră, și o va pune în scenă, într-un mod care va corespunde multiplelor ei semnificații...*”³² Drumul piesei *Martin Bormann* a rămas, totuși, închis, căci montarea de la Naționalul bucureștean e, până în prezent, unica, după știința mea. Exegeza piesei e, de asemenea, deprimant de săracă. Ca o ironie a sorții sau a istoriei, cele mai consistente analize ale piesei se găsesc în documentele păstrate în arhivele Securității și scoase la lumină de către Ioana Diaconescu în 2015.

Fiind, așa cum am încercat să demonstrez, perfect lizibilă și astăzi, cred că piesa lui Marin Preda merită să fie redescoperită; și, mai mult de atât, cred că, așa cum scria N. Carandino în cronica sa, e „o sarcină de onoare” a teatrelor noastre cu rang de Teatru Național să recupereze și să repună în circulație și dezbattere un astfel de text. Acesta, fără a reprezenta neapărat o capodoperă teatrală, dar nefiind nici complet lipsit de virtuți literare și teatrale, poate cu siguranță să ilumineze, din alt unghi, opera unui mare scriitor.

³¹ Mira Iosif, „Un avertisment dramatic”, în *Teatrul*, nr. 2 (febr.), 1968 (an. XIII), pp. 59-60.

³² M.I., „Marin Preda despre teatru”, în *Teatrul*, nr. 5 (mai), 1970 (an. XV), p. 4.

Mihai Pedestru

Fănuș Neagu, *Echipa de zgomote*.
Tristele metafore ale uitatei literaturi

Fănuș Neagu s-a născut în 1932 la Grădiștea, în județul Brăila. A devenit „nemuritor titular” în 2001 și a murit zece ani mai târziu, în 2011, la București. Cândva, între immortalizare și moarte, a „expirat” în paginile *României Literare*, victimă a ghilotinei inevitabile care separă noul încă nedezirabil de vechiul deloc dezirabil.

Ca „millenial” preocupat cu dedesubt de măsură de politicile și coteriile criticimii literare românești sau ale desuetei instituții a Academiei, Fănuș Neagu nu a trecut niciodată de filtrele superficiale ale igienei mele de lectură. Am citit – și am uitat imediat – textele pe care a trebuit, într-un moment sau altul, să le citesc. Ba chiar, o vreme, în copilărie, l-am confundat inexplicabil cu Zaharia Stancu. Din snobism, nu m-au interesat niciodată nici fotbalul, nici Câmpia Română, nici marii scriitori pe care trebuie, din oficiu, să-i iubim sincer. Știam că există, apoi am uitat că a existat.

Am luat, așadar, ca pe o provocare invitația de a vizita, la jumătate de secol distanță, *Echipa de zgomote*. Mi-am propus să mă apropiu de text cu ingenuitate, lăsând la o parte (în măsura în care așa ceva e măcar vag posibil) orice prejudecată legată de autor, de vremuri, de ideologii.

Scrisă în 1970, în miezul a ceea ce Miruna Runcan numește „amăgitoarea primăvară”, piesa a fost pusă în scenă o singură dată, un deceniu mai târziu, la Teatrul „Odeon”, spectacolul beneficiind de o receptare critică destul de amplă, dar oarecum discretă în abordare, care a ales să trateze mai degrabă caracterul poetic al textului, energia spectacolului, jocul actorilor, imaginarul și stilistica aparte ale scriitorului aflat la momentul debutului dramaturgic. Privind în context, discreția e, însă, pe deplin justificată. Citită

acum, piesa se relevă pe sine drept un remarcabil, trist și acut poem despre libertate, simultan disident și anti-disident; antitotalitar, anti-sistem și, mai presus de orice, anti-dialectic.

Plasată într-o paradoxală istorie alternativă a unei Româнии comuniste fără comunism sau comuniști, unde se fumează Snagov, dar miliția e poliție și tovarășii sunt domni, piesa e construită arhitectural, ca un amplu edificiu de metafore imbricate, care se dezvoltă și se amplifică fractal. Din supra-tematica opoziție „libertate” / „domesticitate” curg șuvoaie de alte atare perechi, unele probabile (tată / fiu; soție / amantă; bizon / cal; real / ficțional; viu / mort; imagine / sunet; legitim / nelegitim), altele mai puțin probabile: toacă / noroi; călău / brută; respect / ură; copită / ciocan; istorie anulată / istorie falsificată; fugă / lașitate; zăpăcire / resemnare, toate convergând înspre prefigurarea aceleiași dialectici strâmbe, șchioape, impotente, capabile să genereze doar corcire, nicidecum sinteze.

Într-o sală de înregistrări a unui studio cinematografic din apropierea Bucureștiului, titulara echipă de zgomote lucrează la coloana sonoră a unui film. Parabolă îndepărtată a familiei sfinte, familia Rîmniceanu, se compune din imanentul și omniprezentul (deși mort și absent) tată, „bizonul adevărat”, din fiul dublu, Mușat/Nil (articulat pe opoziția „rămas”/„plecat”) și la fel de dubla sa soție Maria/Monica Sofia (viu/mort), precum și din nepotul Alexandru (fiu legitim/bastard). Acestora li se adaugă Ioana, logodnica lui Alexandru și vânzătoarea de evantaie, personaje în oglindă, totodată martori și puncte de legătură, în spațiu și timp, între realitatea Rîmnicenilor și o posibilă realitate exterioară acestora. Sub coordonarea opresivă a unui nevăzut inginer de sunet (metaforă, desigur, a sistemului totalitar), personajele produc furtuni, amestecând cu bețe într-un lighean cu noroi sau izbind masa cu copite legate de mâini, galop sălbatic de cai. Între timp, în pauze, încearcă să-și reconcilieze istoriile personale și să-și găsească o formă de identitate stabilă.

Personajul-cheie e bizonul bătrân. Niciodată numit, mort demult, el marchează obsesiv discursurile și destinele celorlalte personaje. Chintesență, inițial, a realului, a masculinității, a independenței, libertății și sălbăciei, mitul tatălui se destructurează pe parcurs, dezvăluindu-ni-se un bătrân grobian și dezarticulat, detestat, temut și admirat în egală măsură de descendenții săi.

Cei doi frați, Mușat și Nil, constituie, de fapt, un singur personaj bifrontic, fiul bizonului, fiul rătăcitor și fiul rătăcit, cel plecat/izgonit și cel rămas acasă, condamnat să domesticească, prin compromis, sângele care îi curge prin vine. Nil e călău profesionist, Mușat e doar o brută abuzivă și violentă. Fiecare e, de fapt, și o rafinare/cădere a celuilalt, și un contrapunct. Au iubit aceeași femeie și au produs cu ea același copil. Existențele lor, atât de similare în lipsa lor de coerență și direcție, sunt, pe cât de incompatibile, pe atât de indisolubil legate.

Maria e soția vie, dublu și continuator al Monicăi Sofia, soția moartă. I-a preluat hainele, funcția și martiriul. Bătută-și-ignorată, spre deosebire de predecesoarea sa, bătută-și-iubită, viața Mariei e, și ea, o metaforă a domesticirii.

Ca fiu al fiului bizonului, amant programatic al soției presupusului amant al propriei sale mame, Alexandru e exact reversul taților săi: un animal domestic care încearcă disperat (și zadarnic) să se sălbăticească.

Deasupra tuturor, repetitiv, absurd, discreționar, dar plin de neutră bunăvoință, inginerul de sunet apare ca un orchestrator impersonal al destinului curent al echipei, dând indicații, ordine și pedepse, dar nefăcându-și niciodată simțită concret autoritatea sau prezența.

Dialectica dintre teza-bizon și antiteza-cal se rezolvă brutal, prin sinteza externă, „ex machina”, a himericului câine, javră corcită care devorează rămășițele de bizon și care ține caii bine ferecați în grajdul lor. Prinși în capcana propriei lumi de simulacre, supuneri și mistificări, Rîmniceanii își vor înfrunta oximoronicul destin în singurul mod în care logica textului o permite: pierzându-și și sălbăticia și domesticitatea, prăbușindu-se într-un grotesc asupra căruia nici măcar simbolicul inginer de sunet nu mai are nicio putere.

Citită ca parabolă a României comuniste, *Echipa de zgomote* arată o lume căzută, în care individul și sistemul s-au înfrânt reciproc. Incapabil să-și asume sau să-și nege libertatea, cel dintâi devine o fantoșă dansatoare, ridicolă și nămolosă, pentru care cel din urmă nu mai reprezintă nimic, nimic altceva decât o ignorabilă voce din *off*. Mai poate un sistem totalitar să-și găsească relevanța odată ce și-a domesticit supușii? Într-un fel, Fănuș Neagu anticipează, cu două decenii, cumplita constatare a lui Leonard Cohen „it's lonely here, there's no one left to torture”. Când libertatea încetează să mai fie un deziderat, și opresiunea, și disidența devin caduce.

E piesa „expirată”? Tematic, ar putea fi montată oricând, fie lăsată să vorbească despre ce vorbește, fie deviindu-i-se semnificațiile înspre lumea de azi. Până la urmă, opresiunea e aceeași, și produce aceleași efecte, indiferent cine e opresorul. Și din punct de vedere stilistic stă perfect în picioare; ermetismul și poeticitatea, uneori excesive, fiind contrabalansate de ritmul bine dozat, de dinamica acțiunilor și de trama abil condusă a canibalismului familial reciproc.

Cred, însă, că marea ei calitate e, în același timp, și marele ei neajuns. În ziua de azi, când metafora mai seduce doar prin acatalepsie și spectatorul de teatru s-a dezobișnuit de exercițiul rebusistic al navigării prin labirinturi baroce de semnificații stratificate, deosebita densitate simbolică a textului îl poate face să pară greoi, prețios pe alocuri, cu siguranță „prăfuit”. E un text fascinant, lucid, curajos, care ar fi meritat cu siguranță mult mai multă atenție la vremea lui. Astăzi, din păcate, nu cred că îi mai trebuie nimănui. Mai ales că autorul a expirat. E ca o cipcă monumentală, impecabil croșetată, care nu se mai potrivește nicidecum pe televizorul cu ecran plat.

Cătălin Mardale

File dintr-o istorie imaginară.

Alexandru Popescu, *Croitorii cei mari din Valahia* (1968)

Înainte de 1989, funcția politică a teatrului era ori asumată de regim, ori activată prin încifrări de către artiștii cu atitudini ponderat-contestatare. Realitățile vremii erau, pe de-o parte, prezentate într-o manieră deformată, manipulată propagandistic. Pe de alta, însă, acestea erau redată încifrat printr-o aparentă ignorare a actualității.

Interesul pentru piesele de inspirație istorică este unul recurent în perioada comunismului. Acestea, fie sunt prinse în mecanismele de legitimare a partidului, prin avansarea unei perspective alterate, dogmatice, fie sunt folosite ca pretexte pentru a ilustra prezentul.

Textul lui Alexandru Popescu, de factură *dürrenmattiană*, *Croitorii cei mari din Valahia*, subintitulat *o istorie apocrifă*, se distanțează de piesele istorice conformiste. Accentul se mută aici de pe măreția eroului, pe dimensiunea sa psihologică. Eroul nu mai este unul perfect, grandios, ci perfectibil. Basarab cade, de dragul soției sale, în capcana vanității, poartă haine contrafăcute. Croitorul valah îi coase etichete în limba italiană, falsificând etichetele celui mai mare croitor, care îi confecționează hainele Dogelui Veneției. Cultura autohtonă și cultura occidentală se ciocnesc, fiind circumscrise confesional în relația celor doi: Basarab, întemeietor al Țării Românești, ortodox; Doamna Fleur, catolică din neamul de Anjou. Părintele Capelan alimentează mai adânc conflictul dintre lumea ortodoxă și cea catolică: „*Inferioritatea ortodoxă și superioritatea catolică se poate urmări pe numeroase paliere dar, mai ales, prin prezența Părintelui Capelan, duhovnicul Doamnei Fleur, care nu încetează să se mire de această geografie a contrastelor, unde sărăcia hrănește artele și ingeniozitatea*”¹.

¹ Mircea Ghițulescu, „Recuperarea unui text valabil”, *Teatrul Azi*, nr. 4-5, 2005, p. 120.

Așa cum remarcă Florica Ichim, în *Munca* (21 martie 1969), „autorul are indiscutabil forța de a transfera istoria în elemente de viață contemporană”. Transfer care invită, de fapt, la reflecție pe marginea relațiilor de putere și a dinamicii vieții cotidiene într-un sistem opresiv. Întâiul grămatic, de pildă, este întruchiparea clară a imposturii, a oportuniștilor numiți în funcții în baza gradelor de rudenie sau pe linie de partid:

CĂLUGĂRUL (explicînd; simplu): „Pentru că mai sus de mine cu o treaptă este – așa cum se cuvine! – cel *dintîi* grămatic.../ PĂRINTELE CAPELAN: A cărui scriere, – am înțeles! – evident, este mai frumoasă decît a dumatile. (Aducă) Însă, dintr-un motiv oarecare – desigur, foarte întemeiat, nu mi-a fost arătată atunci. / [...] CĂLUGĂRUL: ...Păi, limpede! Cel dintîi grămatic nu știe să scrie [...] în schimb, are o altă însușire mai... [...] PĂRINTELE CAPELAN: Mai cum? Ce însușire poate să aibă un grămatic, o alta decît aceea care îl desemnează ca atare?/ CĂLUGĂRUL: „Ei, e frate cu sfîntul nostru episcop. Asta-i – ca să zic așa – cea mai de căpetenie însușire a lui.”²

Relația cu contemporaneitatea este asigurată la fiecare pas. Călugărului-poet îi sunt atribuite două poezii scrise de Arghezi (*Ora târzie* și *Ceasul apoi*), marginalizat la începutul perioadei comuniste și pervertit apoi de sistem. Personajul sculptorului – *care cioplește sensuri abstracte*, trimis, în final, *în vârful muntelui*, interzicându-i-se să mai sculpteze vreodată – îl determină pe Părintele Capelan să caute, anecdotic, o legătură între *praz* și *infin*it. Sculptorul seamănă izbitor cu Brâncuși căruia, în ședința din 7 martie 1951, prezidată de Mihail Sadoveanu, i-au fost respinse lucrările pe care a vrut să le doneze statului român.

În *Teatrul românesc contemporan 1944-1974*, ediție coordonată de Simion Alterescu și Ion Zamfirescu, textului i se oferă o lectură favorabilă directivelor partidului. Versurile călugărului-poet devin „expresia unei spiritualități adînci, durabile, cu rădăcini autohtone, hrănindu-se din sucurile pămîntului natal, dar purtînd pe ea insigne de universalitate”³, iar umplerea gropilor reprezintă „o promisiune de vrednicie, muncă și lumină”⁴. O atare vrednicie

² Alexandru Popescu, *Croitorii cei mari din Valahia*, București, Editura Eminescu, 1979, pp. 26-27.

³ Simion Alterescu, Ion Zamfirescu, *Teatrul românesc contemporan. 1944-1977*, București, Editura Meridiane, 1975, p. 88.

⁴ *Ibidem*.

care nu transpare din text, dimpotrivă. În groapă pare că se scufundă întreaga țară. Groapa, care *s-a săpat singură*, e dintotdeauna acolo, iar dorința lui Basarab de-a o astupa pare că nu se va materializa niciodată.

Legătura cu contemporaneitatea devine explicită, palpabilă, în scena prezentării rochiilor de la Paris. Conform didascaliei, manechinele poartă rochii și costume *croite după moda anului în care se joacă spectacolul*. Totul culminează într-un haos grotesc, în care personajele *smulg hainele de pe manechine*, le îmbracă și râd isteric unul de altul, în fața unei actualități pe care nu o înțeleg. Absurdul scenei, extrapolat în logica alternanței trecut-prezent practică de autor, poate deveni absurdul realității extrem-contemporane.

Cu toate că miza socio-politică a teatrului nu se regăsește asumată ca atare în perioada regimului comunist, aceasta încheagându-se abia în contextul schimbărilor de paradigmă de după anii 2000, *Croitorii cei mari din Valahia* confirmă existența unui discurs care – deși eufemistic – intră în opoziție cu vectorii ideologici, devenind astfel un text politic. Piesa depășește însă realitățile vremurilor în care a fost scrisă. Impostura, lipsa de profesionalism, nu e doar o moștenire de sorginte comunistă, ci o constantă a societății autohtone. Nepotismul e patologic. Poleiala, lipsa de substanță, ambalată frumos, în haine de firmă, o regăsim și azi la toate nivelurile. Gropile sunt deja proverbiale, iar marginalizarea lui Brâncuși rămâne mereu amendabilă. Translat într-un limbaj contemporan, textul își poate găsi și azi locul în repertoriul unui teatru. Nu doar ca proces de recuperare a unui dramaturg (aproape) uitat, ci pentru că simptomatologia societății românești a rămas, în esență, aceeași.

Anca Hațiegan

Iosif Naghiu, *Întunericul* (1969)

Într-o epocă precum cea pe care o traversăm, în care figura intelectualului stârnește mulțimii un sentiment de ostilitate, fiind contestată, hulită sau disprețuită, și alunecând parcă, pe zi ce trece, în irelevanță, parabola din piesa *Întunericul* a lui Iosif Naghiu (1932-2003) redevine actuală. Genul părea compromis până nu de mult, fiindu-i preferate – de pe la sfârșitul anilor '90 – fotografiile (micro-)realității „nude”. Dar pandemia cauzată de virusul SARS-CoV-2, care a precipitat o serie de procese disolutive din interiorul societății occidentale (inclusiv procesul disoluției autorității intelectualilor), cred că e pe cale să reabiliteze parabolele condiției umane, distopia, farsa tragică, literatura și dramaturgia absurdului (de la care se revendică scrisul lui Naghiu).

Întunericul a fost inclusă de către autorul său în volumul de teatru *Autostop*, publicat la Editura pentru literatură, în 1969. Piesa a cunoscut o celebră montare la Teatrul „Bulandra” din București, sub directoratul lui Liviu Ciulei, datorată regizorului Valeriu Moisescu (premiera: 17 noiembrie 1970). În distribuție figurau Cornel Coman în rolul lui Max, profesorul de filologie, Toma Caragiu și Virgil Ogășanu în rolurile vagabonzilor spărgători Sem și Len, și Marius Pepino în cel al polițistului cu „gluga pe ochi” (titlul impus de autorități sub care s-a jucat piesa)¹. Această montare a devenit și mai celebră odată cu interzicerea sa, în vara anului 1971, sigilată printr-un articol incriminator semnat de Nicolae Dragoș în ziarul *Scînteia* (22 iunie 1971), „oficiosul” Partidului Comunist Român.

La vremea sa, piesa lui Iosif Naghiu a fost percepută ca o parabolă subversivă, contestatară, a existenței intelectualului în comunism. Nicolae Dragoș decripta pentru cititorii *Scînteii* (în calitate de șef al secției de cultură a

¹ În alte roluri: Valeria Marian (Lin, fata lui Max) și Ion Colomieț (Băiatul). Decoruri semnate de Dan Jitianu.

ziarului) „metafora străvezie” e piesei în felul următor: „autorul prezintă intelectualul ca avînd o condiție socială precară, supusă în permanență imixtiunilor, presiunii unor forțe brutale, desconsiderării”². Diagnosticul – corect, în fond – constituia un serios cap de acuzare împotriva dramaturgului din punctul de vedere al vajnicului îndrumător ideologic care a fost Nicolae Dragoș, căci, potrivit acestuia din urmă, piesa „mistifica” realitatea: „«Întunericul» în care se desfășoară întîmplările din piesă este de fapt cel în care orbecăie însuși autorul, situație de care nu e vinovată cu absolut nimic societatea”³. Regimul comunist trebuia exonerat de orice responsabilitate în „speța” dată, ceea ce Nicolae Dragoș s-a grăbit să facă.

Întunericul rezistă, în opinia mea, și astăzi prin două mari calități: absența tezismului și teatralitatea. Din fericire, dramaturgul s-a ferit să creioneze în piesa sa o lume în alb și negru, alcătuită din răi și buni, victime și călăi. Profesorul Max e un antierou, care își arde rîndurile curajoase pe măsură ce le scrie (deși, de la Bulgakov încoace, se știe că „manuscrisele nu ard”). Bântuit de vanitate, el e gata să sacrifice orice – bunăoară, demnitatea – pentru a fi publicat de către editura... „Galima”. (E vorba de o trimitere mai mult decât transparentă la editura franțuzească Gallimard, autorul ironizând obsesia scriitorilor români din comunism de a fi publicați de aceasta. În zilele noastre, denumirea editurii ar putea fi înlocuită de un regizor șugubăț cu „Oxfor”...) De asemenea, profesorul pare complet dezarmat în fața agresorilor săi. Atunci când doi spărgători de seifuri îi pătrund în casă, comportându-se multă vreme ca și cum nimeni altcineva nu ar fi de față, Max trece rapid, de la stupefacția inițială, printr-o furtună de stări (teamă, revoltă, indignare patetică), care se stinge până la urmă în resemnare. Polițistul care patrulează în jurul casei nu sesizează pericolul ce îl amenință pe Max din cauza croiului glugii folosite pe timp de ploaie, ce-i cade peste ochi, iar atunci când dă finalmente peste jefuitori nu întreprinde nimic, fiindcă victima nu mai are putere să îi ceară ajutorul (ba chiar neagă că s-ar afla în pericol). Însăși fiica profesorului pare să ignore primejdia ce îi amenință tatăl și profită de situația vulnerabilă a acestuia (și de puterea de seducție pe care și-o exercită interesat asupra agresorilor) pentru a-și introduce iubitul în cameră și a se închide cu el acolo. Scena cea mai puternică

² *Apud* Valeriu Moisesescu, *Persistența memoriei*, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, Revista „Teatrul azi” (supliment), București, 2007, p. 124.

³ *Ibidem*.

și mai dramatică a piesei, din actul al II-lea, se petrece fără cuvinte și rezumă, într-un fel, întreaga parabolă. E vorba de secvența – pe care aş numi-o a „marii capitulări” (cu o sintagmă preluată de la Bertolt Brecht) – în care Max, îmbrâncit de către cei doi spărgători, își pierde ochelarii și ajunge să orbecăie după ei în genunchi, la picioarele lui Sem și Len, în timp ce aceștia și-i pasează de la unul la altul ca pe o minge de fotbal. „Jocul” se prelungește până când profesorul ajunge să se târâie, mecanic, de la un agresor la altul, sfârșind prin a le oferi ochelarii când unuia, când altuia, precum un cățel care face „aport”. Cedarea lui Max pare totală și ireversibilă. Dar agresorii săi nu sunt nici ei niște brute absolute, ci etalează sau ascund candori surprinzătoare. Tânărul Len scrie, de pildă, în secret, poezii, pe care le pierde la un moment dat și care ajung în mâna profesorului. Piesa se termină cu această descoperire – o adevărată lovitură de teatru –, care răstoarnă raportul de forțe preexistent: odată „slăbiciunea” sa devoalată, vagabondul devine, la rândul său, vulnerabil, iar profesorul pare să își redobândească stăpânirea de sine, ba chiar și voluptatea puterii. Victima e pe cale să devină agresor. Inclusiv polițistul, reprezentantul adevăratei puteri, cea a statului, care prin cecitatea sa devine complicele spărgătorilor, pare sensibil la artă (în cazul său aceasta având darul să-i anihileze complet simțul realității și al datoriei).

Speculând multiplele interpretări la care se pretează piesa lui Iosif Naghiu, Ovid. S. Crohmălniceanu a imaginat, într-un text ludic și incisiv, cu accente caragialiene, scris pentru caietul-program al spectacolului de la „Bulandra”, o polemică cu tâlc pe marginea acesteia. Intitulat *Schimb de opinii la o bere*, textul îi are drept protagoniști pe criticii – botezați de Crohmălniceanu cu nume hilare – Viorel Plictisitu și Ilie Blându. Probabil că, amplificând prin intermediul lui ambiguitatea piesei, Crohmălniceanu a încercat să prevină obiecțiile de ordin ideologic la adresa spectacolului, care nu s-au lăsat de altfel multă vreme așteptate (deși acesta trecuse deja prin ciurul vizionărilor obligatorii și al unei garnituri de cenzeni). De reținut mi se par afirmațiile personajului Plictisitu, care, dintru început, proclamă ritos, în legătură cu piesa lui Naghiu: „Asta e o pastişă curată după *Incendiarii* lui Max Frisch; personajele, situațiile, sunt toate luate de acolo, ideea e identică – dezarmarea spiritului acomodant, «civilizat», în fața forțelor agresive pe care le generează societatea”. (Iată, aşadar, sursa din care s-au alimentat zvonurile despre presupusul furt intelectual comis de Naghiu, lansate de către adversarii săi!) Și

tot Plictisitu continuă cu comparația dintre dramaturgul român și cel elvețian, lansând o întrebare aparent nevinovată, lăsată în suspensie: „la Frisch, [...] toate acestea câștigau o semnificație interesantă, fiindcă denunțau complicitatea micului burghez, așezat, cu terorismul fascist, dar aici, ce vrea să spună autorul?”. Ajunge să înlocuim cuvântul „fascist” cu „comunist” pentru a obține răspunsul dorit de Crohmălniceanu, dar care nu putea fi rostit la ora aceea decât în gând. O foarte ingenioasă introducere în problematica piesei, în limbajul esopic specific epocii!

Revin, însă, la impresia mea de lectură, și anume că *Întunericul* lui Iosif Naghiu (la fel ca *Biedermann și Incendiatorii* a lui Max Frisch) stă în picioare și scoasă din contextul perioadei în care a fost scrisă, având în vedere că „lipsa unei determinări a cadrului social și a timpului în care se petrece acțiunea duce la ideea că cercul vicios al neputinței, lașității și lipsei de demnitate ar face parte dintr-un mecanism social universal – deci și al nostru –, în care individul este implicat, în care condiția intelectualului este inexorabil supusă violenței”⁴. Am citat din Referatul Comitetului de Stat pentru Cultură și Artă prezentat la Consfătuirea pe țară a oamenilor de teatru din 23 iulie 1971, document care dovedește că cenzura comunistă avea totuși, uneori, pe lângă ochiul cel rău, și un bun ochi critic, capabil să se orienteze în întuneric.

Dacă e să compar piesa lui Iosif Naghiu cu una scrisă tot de un român, aș așeza *Întunericul* alături de *Există nervi* a lui Marin Sorescu, compusă în 1968, deci cu un an înaintea apariției în volum a celei dintâi. Și în piesa lui Sorescu e vorba de un soi de asediu, de intruziunea unui străin în casa unui profesor (numit Locatarul), străin ce se recomandă drept tot profesor (de neurologie). Neurologul aproape că reușește să îl convingă pe Locatar că locuința lui, pentru care plătește chirie, e, de fapt, un tren, și că nu „există nervi”, dar încă omenirea nu e conștientă de asta (așa cum Locatarul nu e conștient că se află într-un tren). Parabola lui Sorescu trimite la ideea de reeducare a omului – a intelectualului, în special – experimentată în comunism, proces în urma căruia insul ar fi trebuit să renunțe să afirme evidența și să accepte ca adevărat doar punctul de vedere impus de partid. Locatarul lui Sorescu e victima torturii psihice, în timp ce Profesorul lui Naghiu ajunge să fie agresat inclusiv fizic – vezi scena cu ochelarii. (E prezentă, totuși, și în piesa lui Sorescu, sugestia torturii fizice,

⁴ *Ibidem*, p. 129.

petrecute însă în spatele ușilor închise, în afara cadrului scenic, de unde răzbat sunete neliniștitoare.) *Întunericul* lui Naghiu mi se pare scrisă însă, în mod paradoxal, cu mai mult nerv decât *Există nervi* a lui Sorescu, cu mai mult simț dramatic al cadrului fizic, concret, al scenei. Cazuistica subtilă a Profesorului torționar din piesa lui Sorescu și apărările aluvionare ale victimei sale trădează literatul, care privilegiază cuvântul, spre deosebire de omul de teatru, care știe când să paseze sarcina comunicării celorlalte limbaje specifice scenei.

Nicolae Oprea

I.D. Sîrbu, *Arca bunei speranțe* sau teatrul literar

Numărându-se printre primele piese de teatru ale lui Ion D. Sîrbu, elaborată în doar câteva luni (după datarea autorului: în martie-septembrie 1967, la Petroșani și Craiova), *Arca bunei speranțe* constituie momentul de apogeu al creației sale dramatice¹, în corespondență organică cu tezele afirmate teoretic. Poate că a fost gândită ca replică la *Arca lui Noe* (nu există mărturisiri), penultima dramă scrisă de Lucian Blaga în 1944, pe când I.D. Sîrbu îi era student la Sibiu.² Localizând acțiunea într-un arhaic sat românesc de munte

¹ Pieseile lui I.D. Sîrbu și-au croit cu dificultate drumul spre scenă. Și mai dificilă a fost consacrarea editorială, deși, la sfârșitul anilor '60, teatrul românesc înregistrează un reviriment prin contribuția, pe atunci, a tinerilor dramaturgi: Teodor Mazilu, D.R. Popescu, George Astaloș, Dumitru Solomon, Valeriu Anania, Iosif Naghiu, Paul Cornel Chitic ș.a. Sîrbu reușește să publice prima culegere de *Teatru* – cuprinzând: *Arca bunei speranțe*, *Frunze care ard*, *A doua față a medaliei* și *Amurgul acela violet* – abia în 1976. Un volum mai substanțial publică în deceniul următor, reunind în seria *Teatru comentat*, pe lângă *Arca...* și *Frunze ...*, alte cinci drame: *Iarna lupului cenușiu*, *La o piatră de hotar*, *Simion cel Drept* și *Pragul albastru* – sub titlul generic *Arca bunei speranțe* (1982). În fine, *comediile-eseu*, astfel definite de autor, unele datând prin concepție din perioada clujeană, apar în 1985, în volumul *Bieții comedianți*.

² În *Revista Cercului literar*, apărută la Sibiu în 1945, Ion D. Sîrbu a publicat proză și eseuri, însă după război, odată cu revenirea Universității „Ferdinand I” la Cluj, își încearcă forța creatoare în genul dramaturgiei. Conturează primele piese cu turnură comică (*Sovrom-Cărbune*, *Cățelul*), deocamdată pentru cenaclu și lectura prietenilor cerchiști. În acei ani tulburi, copiile după manuscrisele povestirilor și, mai ales, ale pieselor sale satirice circulau în mediul intelectual clujean, făcând deliciul cititorilor clandestini (printre care s-a numărat și Agârbiceanu). Cum se vede din biografia sa contorsionată, pasiunea de tinerețe pentru teatru i-a marcat în chip tragic destinul. Fără să fi publicat niciuna dintre piese, la îndemnul lui Lucian Blaga, părăsește Clujul pentru capitală, unde ajunge redactor la revista *Teatrul*, în 1956. Aici publică cronici dramatice incisive, sancționând schematismul și prezentarea maniheistă a personajelor pozitive/negative din piesele dogmatice ale unor dramaturgi improvizați ai momentului. Un an mai târziu, va fi arestat pentru „omisiune de denunț”, fiindcă asistase pasiv la o discuție din redacție cu Marcel Petrișor, conducător al unei „organizații subversive” – astfel fiind considerat Partidul Frontul Național Republican. În timpul detenției la Ministerul de Interne și Jilava, capetele de acuzare se înmulțesc, din cauza pieselor satirice anti-sovietice (inexistente în dosar) și a cronicilor

(soția lui Noe se cheamă Ana, iar fiii, Ion și Aron) și întemeind conflictul pe confruntarea dintre Moșul divin și diabolicul Nefârțate, cu accent pe elementul miraculos, Blaga pare să-i fi oferit discipolului său un model de reinterpretare a mitului. În acest sens, este elocventă o confesiune târzie: „Am folosit întotdeauna opera lui Blaga, filosoful, ca pe o excepțional de generoasă și fertilă *Ars poetica*, un îndrumar de creație în artă și oriunde în altă parte”. *Arca...* lui Sîrbu este și piesa cu cel mai mare succes în acea epocă – de public și critică dramatică –, bucurându-se de cele mai multe puneri în scenă. După premiera absolută din 4 aprilie 1970, la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, a fost jucată în următorii ani în teatrele din București (*Teatrul de Comedie*), Oradea, Timișoara și Craiova. Tradusă în câteva limbi europene (franceză, germană, spaniolă, cehă, poloneză, maghiară), *Arca bunei speranțe* a avut ecou și peste graniță, fiind reprezentată, de pildă, de Teatrul Powszechny din Lodz, în Polonia. În această „parabolă dramatizată”, cum o definea N. Carandino, este reactualizat, din perspectivă filosofică, mitul potopului universal și al regenerării din *Vechiul Testament*. Paradigma mitologică, deși epurată de conotații religioase fățișe – fapt explicabil, în condițiile cenzurii comuniste foarte aspre în domeniul teatral –, păstrează datele inițiale din *Geneză*, modificate, însă, în direcția contemporaneității acțiunii. Indicația autorului de la începutul piesei („Acțiunea se petrece în zilele noastre”), și specificarea din debutul Actului I („Ne instalăm în plin simbol”) sunt simptomatice în sensul actualizării conflictului. Conform acelorași indicații auctoriale, imensa corabie mitică este imaginată „ca un vas ultramodern,

dramatice din *Teatrul*, în care critică așa-zisul realism socialist. Prin urmare, este condamnat la șapte ani de închisoare corecțională – „pentru delictul de uneltire contra ordinii sociale”. Adăugându-se și interdicția de semnătură prevăzută în actul condamnării, Ion D. Sîrbu va lipsi 17 ani din literatura română.

Fostul deținut politic își redescoperă vocația de dramaturg în anii 1964-1966, când se integrează practic în viața teatrală postbelică. După câteva luni de ucenicie la mina din Petrila natală și la Teatrul de Stat din Petroșani, se va transfera (cu domiciliu supravegheat) la Teatrul Național din Craiova, ca secretar literar. Scrie sau rescrie (toate manuscrisele fiind distruse de Securitate după arestare) în acești ani de reabilitare câteva drame sociale (*Simion cel Drept, Frunze care ard*), o dramă istorică (*Pragul albastru*), dar și comedii ușoare care reprezintă, mai degrabă, exerciții de virtuozitate: *Sâmbăta amăgirilor*, *Catrafusele*, *Plautus și fanfaronii*. Dramaturgul înclinat către problematizarea existenței din perspectivă filosofică va fi, în mod evident, dublat de un teoretician avizat. Deducem din volumele de restituiri postume – de publicistică, eseuri și corespondență – alcătuite de Ion Vartic și Dumitru Velea, după 1989: *Scrisori către bunul Dumnezeu și alte texte*, *Atlet al mizeriei*, *Obligația morală*, *Între Scylla și Charybda*, *Râs-cu-plânsul nostru valah*, *Jertfe* ș.a.

amestec de transatlantic și distrugător, construit din oțel și avînd instalațiile tehnice necesare unei rapide plutiri”. Pe arcă se află și un televizor portabil, cu program unic realizat de inginerul Ham. Tot el instalează microfoane de ascultare (precum Securitatea!) în camera Arei.

În acord cu timpul acțiunii, se modifică și structura personajelor, păstrându-se doar numele din legendă. Bătrânul Noe, deși e același „om neprihănit” din paradigma Potopului, nu mai are vârsta descendentului matusalemic de 600 de ani, ci „aproape o sută de ani”. Alături de el se află bătrâna Noa, care, în varianta inițială, se numea mai expresiv Noah, creînd o confuzie nescontată, întrucît *noah* este termenul originar din ebraică (din care provine numele salvatorului Noe), însemnând „odihnă, refacere”. Cei trei fii ai lor își păstrează, de asemenea, numele biblice: Sem, Ham și Iafet (sau Jafet, în prima variantă). Întru redimensionarea mitului, apar, în piesă, două personaje noi, din afara paradigmei, ca expresie a vieții trăite în spiritul moralei și al credinței în ideal, Ara și Protos. Simbolismul onomastic este transparent în cazul acestora. Numele *Arei* – simbolul regenerării spiței umane – vine de la muntele Ararat, țința călătoriei mîntuitoare. Iar *Protos*, ființă primară adăpostită pe arcă într-o cușcă de animale, își trage numele din termenul grecesc eponim, desemnând *primul specimen* pe scara antropologică, omul primitiv, simplu, de la începuturile lumii.

Dramaturgul cu fibră teoretică dezvoltă mitul corabiei salvatoare a umanității – în care consideră că „omenirea și-a visat, în rezumat, destinul său” – într-o meditație dramatic-filosofică pe tema supraviețuirii speței umane în condițiile epocii tehnice și ale răului proliferant. Intenția artistică mărturisită era de a oferi o imagine simbolică asupra lumii contemporane asemănătoare cu arhaica Arcă construită de Noe: „Am stat pe o piatră albă și am încercat să rezum – simplu, imagistic – această lume în care trăim. Această lume care seamănă cu o Arcă, cu o Arcă tristă, în care se dezbat marile și veșnicele drame ale condiției noastre. Eu cred în forța de sugestie a simbolului, consider că metafora, atunci cînd e clară și profundă, poate salva anumite esențe. Mitul Arcei depășește cu mult tradiția biblică: o cunoșteau sumerienii, poate fi întîlnită în textele arhaice ale culturii sanscrite. Ca imagine plastică reface, în mic, unitatea cosmogonică a existenței.” (Cf. *Obligația morală*, 1995) Concretizarea proiectului în această formulă dramatică se întemeiază pe convingerea intimă că literatura dramatică presupune o filosofie a devenirii umane în forme specifice: „Deci, teatrul e un alt mod de a filosofa, de a face

sinteze, de a trage concluzii. E, în primul rând, *literatură*, adică mit interior, metaforă, cuvânt și gest..."³ Prin această prismă conceptuală, Arca lui Sîrbu

³ Relația dintre text și spectacol, conform „ideii de literatură în teatru”, constituie neîndoiește obsesia sa teoretică. Fără să diminueze importanța spectacolului ca „operă artistică polimorfă”, I.D. Sîrbu distinge adesea „literatura dramatică” de „literatura pentru teatru”. Crezul afirmat constant se referă la prioritatea creației literare față de valorificarea scenică și concepția regizorală. Convingerea provine, desigur, din climatul ideologic al *Cercului literar din Sibiu*, unde s-a format, și derivă din afirmarea primatului estetic. Într-un articol din 1965, scris din unghiul de vedere al secretarului literar din Craiova, disimulează atare concepție, denunțând falsitatea dilemei: ideea de teatru / ideea de literatură. El citează demonstrativ dintr-o presupusă scrisoare a „unui bătrân profesor al meu” (care este, după toate indiciile, Lucian Blaga). Acesta îi atrage atenția că termenul de teatru literar este un pleonasm, fiindcă nu există teatru veritabil în afara literaturii. Scrisoarea imaginară rezumă, în realitate, ideile exprimate de Radu Stanca într-un eseu publicat cu două decenii înainte în *Revista Cercului literar*, „Despre teatrul literar”. Pentru poetul-dramaturg, însă – ca și pentru I.D. Sîrbu mai târziu –, nu există două modalități paralele de text dramatic. Nu se poate admite o ruptură fățișă între așa-zisul „teatru pentru citit”, care ar fi lipsit de valențe scenice, și teatrul „pentru jucat”, vitregit, la rândul-i, de „frumuseți literare”. Chiar dacă instituția teatrală poate opta pentru orice gen de text, fie el pur literar sau pseudo-estetic, *teatrul ideal* presupune valoarea estetică drept unica premisă a opțiunii: „Un text izbutit dramatic e, prin forța lucrurilor, un text literar, un text artistic ce, după cum nu poate fi confundat cu pseudo-textul teatral, nu se poate confunda nici cu poezia lirică, nici cu poezia epică. Cu alte cuvinte, scenicitatea este o condiție substanțială a poeziei dramatice. Iar caracterul literar al teatrului, al teatrului ce se vrea apriori estetic, e evident.” În termeni similari, reia discuția Ion D. Sîrbu în 1966 (cu un an înainte de a scrie *Arca bunei speranțe*), observând divorțul contemporan dintre teatru și literatură sau separația „literatura pentru teatru” / „literatura dramatică”. Atitudinea sa critică se întemeiază pe cel puțin două premise: 1. nu toate piesele absorbite de scenă sunt propriu-zis literare; 2. creația dramatică fiind cunoscută doar de oamenii de teatru și de profesorii de specialitate, valoarea ei estetică a devenit tributară scenei. În consecință, autorul eseului *Teatrul și literatura* se simte dator să reafirme primatul textului (valoros) în raport cu spectacolul: „Un text dramatic trebuie să aibă și valoare în sine, trebuie să placă și la lectură, trebuie să merite a rămâne în raftul culturii chiar dacă nu a avut șansa unei premiere”. Pledând pentru literatura dramatică, Ion D. Sîrbu era convins că susține, de fapt, calitatea estetică a textului dramatic, excluzând dualitatea text-regie. Insistența dramaturgului asupra relației text/spectacol poate să pară superfluă, dar este justificată în contextul evoluției teatrului european. Tendința generală, marcată de o serie de metamorfoze structurale, era de îndepărtare a textului dramatic de orbita literaturii și, subsecvent, de subordonare față de *arta spectacolului*. Situația dramaturgiei românești, subordonată ideologic realității istorice, era deplorabilă într-un moment de proliferare a pieselor agitatorice, pe teme de actualitate realist-socialistă. Crezul artistic susținut constant de Ion D. Sîrbu constituie o replică polemică la realismul tern al dramaturgiei momentului: „Ambiția mea a fost să opun pieselor de propagandă și agitație, în forma clasic-realistă, câteva texte scrise cu suferința lucidă a adevărului; vroiam să fiu în fiecare clipă periculos, și am acceptat să fiu nonconformist, dar nu în forma scriiturii, ci în mijloacele și în scopurile morale și politice.” În atari circumstanțe, e de înțeles năzuința mărturisită de reabilitare a genului dramatic *ca gen literar, beletristic*.

devine un „simulacru” al lumii și, totodată, un simbol real – „un simbol devenit realitate, e o lume în care, în mic dar în esență, are loc o foarte gravă furtună filosofică”. În structura dramei – o dramă în trei acte bine închegate –, eșafodajul ideatic se susține pe convingerile înțeleptului protagonist al Potopului universal în ipostaza de *pater familias*, care întreține vie speranța, „buna speranță”, în depășirea momentului de criză al umanității: „Eu am patru mii de ani. Și știu că acela care nu a simțit niciodată că viața, că lumea, că totul se sfârșește într-un potop, acela care nu a stat sub ploaie patruzeci de zile și patruzeci de nopți, acela care nu a urcat într-o arcă luînd cu el tot ce era bun de salvat, zicîndu-și: trebuie să fie undeva un liman, un țel, o nădejde – acela nu e om. Și sufletul omului e o Arcă în care stau închise fiare, duduie puterea mașinilor și strigă inima după ajutoare. Dar ce ne-am face cu acest suflet dacă nu ar crede în fericire, în omenie și frumusețe? Arca aceasta e lumea, așa e. Dar e o lume cu rost: o lume care trebuie să ajungă într-un golf unde e pace, lumină și între oameni bună învoire.” (în *Teatrul*, 1976) Semnificația metaforei titulare este sporită prin inventarea personajului simbolic Ara – reprezentând *forța care germinează*, în concepția autorului: „Iar Ara e o forță care germinează, o voință pură ce trebuie să opteze, fiindcă de ea depinde rezultatul acestei cumplite lupte

Ideea este reafirmată peste ani – după ce renunțase definitiv la teatru „din motive de umor și tristețe”, cum spune ironic – în schimbul epistolar cu I. Negoțescu și Virgil Nemoianu. Revendicându-și tradiția teatrului literar cultivat de Lucian Blaga și Radu Stanca, în 1982, îi scria lui V. Nemoianu: „Or, orice mi-ar spune, eu continui tradiția Blaga, Stanca și încerc să scriu *Literatură Dramatică*, beletristică, în cadrul *genului dramatic* (s.a.), mai nou eliminat din toate Istoriile literare (au rămas: Liricul, Epicul și Critica. Atât). Deci, tocmai fiindcă am fost permanent jignit de modul în care mă «citeau» sau mă «descifrau» sau mă «încifrau» diferiți regizori de circumstanță, m-am încăpățânat de a scrie texte clare, ce se refuză altor simboluri scenice decât cele gândite de mine”. (în *Traversarea cortinei*, 1994) Debutul lui Ion D. Sîrbu în dramaturgie se petrece într-o vreme când teatrele românești erau invadate de producțiile conformiste ale prolificilor Alexandru Mirodan, Aurel Baranga, Al. Voitin sau Paul Everac. Premierile anilor 1964-1966 se numeau: *Șeful sectorului suflete* de Alexandru Mirodan, *Fii cuminte*, *Cristofor și Sfântul Mitică Blajinu* de Aurel Baranga, *Moartea unui artist și Omul care și-a pierdut omenia* de Horia Lovinescu, *Ștafeta nevăzută*, *Himera* și *Simple coincidențe* de Paul Everac, *A doua dragoste* de Corneliu Leu, *Oameni în luptă* de Al. Voitin etc. În fața acestor partizani ai sistemului totalitar, preocupați să valorifice scenic teme de genul „formarea conștiinței socialiste”, I.D. Sîrbu își afirmă formația clasicistă și înclină vădit către *teatrul de idei*, chiar dacă nu totdeauna concepția se cristalizează în operă: „Prin educația mea, oarecum clasică, înclin spre teatrul de idei [...] Am mereu în față grava seriozitate a Eladei: și îmi place să privesc lumea și oamenii cu ochi de filosof. Teatrul, după mine, este cea mai concretă și totodată cea mai profundă metaforă a vieții. E altă formă de filosofie, un alt mod de filosofa.”

pe care o dăm în permanență cu Moartea, cu neființa”. Substratul filosofic al simbolului ordonator, provenind din sfera umanismului, este reliefat de același bătrân înțelept, un Noe cu alură renescentistă: „Arca asta călătorește în întuneric și lumină, între viață și moarte. Și noi, împreună cu ea. Sunteți trei bărbați și nu aveți nici o femeie. Fără femeie nu se poate naște viață, fără femeie, nu e cu putință nici un fel de început. Ea e frunza, ea e floarea, ea e rodul. Ea e pământul care primește sămînța și lumina caldă a Soarelui”.

În viziunea dramaturgului – scrupulos expusă într-o scrisoarea către regizorul premierei absolute, Călin Florian –, actul I este *actul psihologic*, în care eroii se definesc în acțiune, determinând nașterea conflictului; actul al II-lea este *social-moral*, în care eroii „sunt împinși la limită”, iar al III-lea este *actul Destinului*: „Un act în care Protos a devenit om și trage concluziile noastre. Noa e pe moarte. Noe se predă în fața morții. Iafet se salvează. Ara optează – iar Arca intră sub semnul mării întrebări”. Gradarea evoluției dramatice urmărește, într-adevăr, această „curbă emotivă” ascendentă. În registrul modernizării mitului biblic, dramaturgul proiectează o „dramă de Familie” pe fundalul unei drame existențiale, amplificând meditația despre viață și moarte. Ideea de *familie*, ca nucleu unitar primordial al vieții, menit să reziste după condamnarea divină, este subliniată de același *pater*: „Suntem o familie. O sfântă familie. Și o familie e începutul și sfîrșitul lumii”.

În concepția auctorială fundamentată teoretic, personajele sunt conturate, la prima vedere, ca arhetipuri, cu transparență simbolică. Dar originală este personificarea personajelor în manieră alegorică, dincolo de tipurile umane reprezentate în linia clasică a dramaturgiei. Fiecare dintre membrii familiei din arca-lume ilustrează o dominantă tipologică corespunzând textual intenției artistice. Cuplul străvechi Noe-Noa reprezintă „tradiția rituală a rostului vieții”. Sem, cel mai mare dintre fii (are 40 de ani), este omul insensibil care „organizează viața pe arcă”, fiind responsabilul cuștilor cu animale salvate de la Potop și apare ca exponent al puterii brutale, cinic-disprețuitoare. Ham, mijlociul de 35 de ani, un tehnocrat fără sentimente – conduce motoarele ce pun în mișcare corabia – este întruchiparea forței oarbe, inexpugnabile și autarhice (cum spune: „autarhia mea e perfectă”). Amândurora le lipsește simțul moral și, mai cu seamă, credința; nu cred nici în existența Muntelui Ararat. Ei se situează în acțiunile imediate dincolo de Bine și de Rău, gata să provoace distrugerea lumii-arcă în lupta iresponsabilă pentru

supremație. Cei doi frați înrăiți și pretins inovatori au ajuns să conteste autoritatea paternă, considerând că Noe reprezintă protoistoria. Opusul acestora, mezinul de 30 de ani Iafet, în ipostaza visătorului dezamăgit, este responsabil cu funcționarea transmisiunilor, deși recunoaște că nu are cu cine comunica. Disperat și gol sufletește, un sceptic incurabil – „un amețit al lucidității”, cum îl caracterizează Ara, el întrupează tipul înstrăinatului care mai poate fi salvat. În configurarea personajelor, I.D. Sîrbu uzează, în plus, de modalitatea originală a caracterizării prin auto-portretizare. Iafet, de pildă, își conturează cu sinceritate și auto-ironie portretul spiritual și moral în dialogul cu Ara: „Eu mă îndoiesc, toate glandele mele secretă numai întrebări și contradicții. De aceea am ajuns un sclav al libertății, un ratat al desăvârșirii, un idiot al inteligenței [...] Și un impotent al filosofiei, și un diletant al artei, și un bîrfitor al moralei. Nu am nici religie, nici convingeri. Nici ideal. Pentru mine, Prometeu e un fraier, Faust – un ghiduș bătrîn și libidinos, Don Quijote – un ramolit, nebun și ridicol. Iar eu nu sînt decît un căscat penibil între două fraze la fel de mincinoase și de inutile.”

Proiectată de autor ca „nucleu dramatic al acțiunii”, Ara, ascunsă inițial de cei doi bătrîni în cușca unei maimuțe, este *fecioara* menită a *naște viață*, o nouă viață, un nou început pentru omenire. Ara este arhetipul feminității regeneratoare, cum ține să sublinieze dramaturgul în indicațiile scenice: „Trebuie să fie neasemuit de frumoasă. Vîrsta perfecte tinereți, grația sublimă a feminității incipiente. E superb îmbrăcată, amestec modern de Veneră și Madonă”. Momentul relevării fecioarei coincide cu momentul pierderii oricărei speranțe pentru locuitorii reprezentativi ai arcei. Semnalele „transmisionistului” Iafet nu au nici un ecou în Universul gol, pe când Arca rătăcește „între viață și moarte” către un liman tot mai îndepărtat. Apariția Arei înseamnă renașterea *bunei speranțe* („mireasă a bunei speranțe”). Ei îi înmânează părinții adoptivi un pergament, actul de proprietate asupra Arcei. Iar însoțitorul fetei, Protos, tratat pînă atunci ca un animal, ajunge să ilustreze treapta primară a umanității renăscute. El este arhetipul din preistorie, capabil, însă a se adapta vieții sociale, parcurgînd rapid treptele civilizației. Autorul nu ezită să indice spre uzul regizorului: „În economia ideativă a piesei joacă un rol, de aceea autorul ține mult ca acest personaj să nu fie nici grotesc, nici terifiant”.

În actul al II-lea, Ara este pusă în situația să opteze între cei trei frați care o curtează, rînd pe rînd, după un ritual convențional, ce le definește caracterul.

Este momentul în care Sem și Ham, avizi de putere, revendică femeia pentru a-și însuși actul de proprietate dăruit de Noe. Sem îi promite Arei dominația asupra lumii întregi (o lume redusă, în fond, la perimetrul navei), iar Ham, punând la îndoială noțiunea libertății, îi promite o viață de lux și comoditate. Trenant, în ordinea acțiunii dramatice, acest act „socio-moral” învederează *nevoia de poezie* a personajului feminin. „Dar eu nu sunt o retortă. Și ador poezia! Nu sunt o pilă electrică! Eu sunt un om, sunt plantă, sunt fluture. Mie dacă-mi spui că sunt materie vie, mă lasă rece [...]. Spune-mi că sunt floare, cascadă, lună plină, spune-mi că-s amforă, că-s cântec de seară sau fereastră deschisă” – îi cere pretendentului Ham însetat de putere, detestând poezia. Afinitățile fecioarei cu ratatul poet și chitarist Iafet devin acum evidente. Doar idealismul ei contrastează cu scepticismul tânărului boem, iubitor de poezie și whisky, care se autodefinește în replici scânteietoare și nonconformiste. Iafet nu-și poate domina răul din sine, întrucât provine din conștientizarea păcatului original. În chip elocvent, actul clarificărilor etice, cu reverberații în conștiințe, se încheie cu versurile bacoviene definitorii din poemul *Rar* („Singular, singular, singular,/ Veșnic, veșnic, veșnic,/ Nimeni, nimeni, nimeni ...”), cântate de Iafet „aproape urlînd”, ca expresie a deșertăciunii și disperării nutrite în solitudine.

Momentul de vârf al dramatismului este atins, logic, în al treilea act, cu efecte spectaculare bine dozate de dramaturg. Ham i-a furat Arei pergamentul testamentar (în fapt, o hârtie albă) și cei doi frați necredincioși, pentru care corabia a devenit neîncăpătoare („Arca asta e prea mică pentru noi doi”, declară Ham), se pregătesc pentru războiul fratricid, cu riscul autodistrugerii. Noe își renegă fiii considerați „morți” și „îmbuibăți de putere”. Bătrâna Noa moare ca într-un vis („coboară din Arcă”), convinsă de cei apropiați că porumbelul trimis de Noe s-a întors cu ramura de măslin de pe Muntele Ararat. Protos, civilizat între timp cu ajutorul Arei, exploatat de frații mai mari („De cînd sunt om, om liber, nu mai am nici o clipă liberă”, declară amar), se pregătește să evadeze în căutarea „altei lumi” visate: „Dacă am plecat de undeva, mi-am luat cărarea vieții, am înfășurat-o și am ascuns-o în inimă. Acum o scot, o desfășor și mă întorc”. Incapabilă, în punctul inițial, să opteze („Stau între cei trei frați ca o troiță, nu pot alege”), Ara este copleșită de sentimentul datoriei, al misiunii care pare s-o depășească: „Și pe mine mă cheamă apele. Aici stau între cei trei frați ca o troiță, nu pot alege, nu știu încotro s-o apuc. Dar trebuie să rămîn. Trebuie să-mi fac datoria.” Ea îl alege, în cele din urmă, pe nefericitul Iafet, căruia încearcă să-i transmită mesajul

vieții și încrederea în destin: „Admiți că Arca aceasta e tot ce avem; că Arca aceasta e lumea, e sufletul nostru? E destinul – comic, tragic nu are importanță –, e unicul nostru destin? [...] Uiți un lucru: că Arca asta cară materia, cară viața – dar această materie și această viață nu au nici o valoare, nici un sens – fără speranță, fără vis, fără dragoste”. Dar mezinul este împușcat de frații săi, pe când îl ajută pe Protos să fugă de pe corabie. Înfăptuirea fratricidului, care evocă cealaltă paradigmă biblică, a lui Cain și Abel, îndeplinește aici o funcție simbolică cu grave implicații morale, privitoare la esența spiritului uman și la aspirația spre ideal.

La fel de actuală și în zilele noastre, *Arca bunei speranțe* reprezintă, în fond, o alegorie despre salvarea umanității în urma conflictului tragic dintre exponenții puterii totalitare distrugătoare și oamenii liberi, capabili să se jertfească pentru dreptate și adevăr. Finalul dramei este proiectat după principiul operei deschise, prin ambiguitatea semnificativă întreținută expert de dramaturg. Împușcat de frații săi, visătorul Iafet, readus la viață de Ara care îi pansează rana, adoarme fericit pe fondul strigătului disperat, impregnat de speranță, al femeii predestinate: „Cerule, oameni buni, salvați sufletele noastre! Nu trebuie să moară! Iafet nu trebuie să moară!” Iar porumbelul cu ramura de măslin este văzut doar de cei care cred în salvare: în palmele Arei care îl arată bătrânei muribunde nu se află nimic. Cum se vede, concepția filosofică din drama lui Ion D. Sîrbu este înveșmântată în metaforă. Cu certitudine, dramaturgului – umbrat, în ultima vreme, de romancierul revelat prin opera postumă – nu i-a lipsit forța de creație originală și, ca un veritabil artizan al teatrului, a știut să îmbine tradiția cu modernitatea. Specificul dramelor sale derivă, în genere, din modalitatea simbolistă de valorificare a temelor – fie ele de sorginte istorică sau meditații contemporane –, dar și din valențele retorice, propriu-zis textuale: acuratețea limbajului, vivacitatea dialogului, lirismul sau, complementar, nota umoristică a replicilor ironice. Drame precum *Arca bunei speranțe*, *Simion cel Drept*, *Iarna lupului cenușiu*, *La o piatră de hotar* sau *Pragul albastru* pot figura oricând într-o antologie a dramaturgiei române postbelice.

Miriam Cuibus

Romulus Guga, *Evul Mediu întâmplător. Tragi-comedie în două părți, trei interogatorii și un epilog sau Utopie dramatică suficient de reală pentru a fi tragică* (1977-1979)

În prezent, se pare că suntem prinși în vârtoarea unei mari schimbări de paradigmă, lumea își schimbă calapodul și se-ndreaptă spre o destinație vagă, difuză, imprecisă. Ca om de teatru, constat că lumea teatrală este amprentată de civilizația imaginii, de semne ale postmodernismului și postdramaticului și de anunțuri ale postumanismului. În acest context, mă gândesc la piesa *Evul Mediu întâmplător* de Romulus Guga, autor pe nedrept uitat și care, aidoma lui Cehov, a trăit doar 44 de ani.

Romulus Guga (1939-1983), poet, romancier, dramaturg, editor al revistei *Vatra*, traducător, secretar literar al Teatrului Național din Târgu-Mureș, a fost, ca să folosim o sintagmă din romanul său emblematic *Nebunul și floarea*, „conștiința unei răni”. Rana cu pricina este realitatea socială a acelor vremuri, este însăși România, o Românie sfâșiată și însângerață de dictatura comunistă.

Elaborată între 1977 și 1979, trecând prin mai multe variante, piesa va fi predată în a patra ei variantă Teatrului „Mic” din București, unde va fi jucată în 1980. Piesa *Evul Mediu întâmplător* este prezentată de către autor cu subtitlul edificator *Tragi-comedie în două părți, trei interogatorii și un epilog sau Utopie dramatică suficient de reală pentru a fi tragică*. Subtitlul ne indică clar cheia de lectură. Romulus Guga prezintă, în fapt, o societate distopică. Parabola politică a fost descifrată și atribuită de către critici unei extreme drepte îndepărtate ca timp și loc istoric de actualitatea românească. La timpul respectiv, a fost singura interpretare posibilă și acceptabilă. Dar publicul a perceput corect sugestia societății distopice, a identificat totalitarismul cu ideologia dictaturii comuniste, a recunoscut practicile ei dezumanizante.

Evul Mediu întâmplător amintește de înscenările din piesele lui Jean Genet, Peter Weiss, Fernando Arrabal, de anxietățile și presiunile psihologice din

scrierile lui Franz Kafka, de farsele lui Max Frisch, de situațiile-limită din piesele lui Albert Camus sau Jean-Paul Sartre. La fel ca în romanul lui Ray Bradbury, *Fahrenheit 451* – roman marcant al literaturii distopice –, în piesa lui Romulus Guga, Caporalul Ioachim decretează „Cărțile trebuie arse. Lumea n-are nevoie de ele”. În *Evul Mediu întîmplător*, avem de-a face cu prezența difuză a unei autorități totalitare, ce conduce prin „Centrul Internațional de Recreere Umană”, dominat de o nevăzută Organizație sau Falangă. Guvernarea totalitară este cu atât mai terorizantă, mai opresivă și mai abjectă, cu cât nu se arată, nu-și dezvăluie chipul. Puterea este, însă, omniprezentă. Puterea observă, controlează, supraveghează, monitorizează toate acțiunile jocului. Ca dovadă, straniile convorbiri telefonice între Sergent și superiori. Consecința supravegherii produce tensiune extremă. Personajele trăiesc cu teama de sancțiune, pedeapsă, interogatoriu sau judecată. Strategiile supravegherii totalitare provoacă angoasa ca stare de fundal a piesei.

Eroul piesei, soldatul Honterius, va cunoaște Puterea prin intermediul instrumentelor ei: Judecătorul, Preotul, Străinul, Caporalul, Sergentul, Victoria, femeia resemnată, și Gloria, fata care învață. Mașinăria punerii în scenă a puterii nevăzute are ca scop anularea personalității și a conștiințelor libere, înregimentarea în slujba unor crezuri străine. „Să slujești o idee în care nu crezi, e cea mai murdară politică”, spune Victoria, femeia resemnată, ea însăși nefiind altceva decât o rotiță a diabolicului angrenaj politic. Cea mai seducătoare capcană, cea a iubirii, în care Honterius se refugiază crezând că află izbăvire în brațele Gloriei, se dovedește a fi doar un alt joc pervers al mecanismului ideologic. Mașinăria politică a societății distopice funcționează prin practici corupte, manevre murdare, capcane ademenitoare, înscenări depravate, jocuri imorale, dispozitive vicioase, prin care omul trebuie „stăpânit și dirijat”. Primul pas de angrenare în mecanism este *trădarea, delațiunea*. Evenimentele societății sunt mistificate încă odată de cel numit Străinul, „cronicar decorativ”, „monumentalist”, care scrie conform dicteului domnului Caporal. Guga ne amintește, astfel, un crud adevăr: învingătorii scriu istoria. Situația acestui cronicar este ambivalentă. El scrie la ordin, dar el este, totodată, și ocrotitorul unei ciudate flori; este considerat de către ceilalți un scrib nebun care viețuiește în preajma unei flori și a unui papagal. Aluzie, poate, la condiția artistului în totalitarism. [Simbolistica florii îngrijite de cronicar trebuie căutată în romanul lui Guga *Nebunul și floarea*. În ultimele pagini din roman, ni se explică de ce floarea trebuie vegheată, ținută departe de conștiințele bolnave, departe de

brutalitatea și eroarea umană. Aceasta este șansa ei de a deveni o plantă nouă, matrice a milioane de semințe ce pot rodi într-un nou univers.]

Obsesia tematică a literaturii lui Romulus Guga este spațiul claustrat, populat de prezențe nici vii, nici moarte. Spitalului cu culoare labirintice din „cartea-efigie” *Nebunul și floarea* îi corespunde, în piesă, spațiul labirintic al multiplelor săli de judecată. Într-un asemenea spațiu, evadarea nu e decât o capcană pentru o altă claustrare. Închisoarea pare a fi singura lume posibilă. Zidul sugerat în didascaliile autorului este element simbolic al claustrării.

Actor *malgré soi* al mascaradei social-politice, Honterius va înțelege, într-un târziu, rolul care i-a fost atribuit. Înainte de a fi spânzurat „precum tâlharii, între doi câini”, Honterius va devoala mecanismul și va protesta împotriva acestei „lumi de cârțițe” unde „a gândi e periculos”. Finalul piesei aduce și o cumplită revelație: marea depravare este chiar histrionismul grotesc al mecanismului care se propulsează pe sine însuși prin înscenări și repetiții reluate la nesfârșit în Sala de Repetiții nr. 5 sau alte asemenea săli de la „Centrul Internațional de Recreere Umană”. Într-o scurtă secvență, coda simfoniei distopice, un tânăr, personajul numit Al doilea soldat, „halucinat” de cele văzute – Honterius atârând în ștreang – va scrie pe zid „Stop”. În acest moment, cronicarul nostru, Străinul, îl va îmbrățișa pe Al doilea soldat. Lacrimile celor doi sunt semn de comuniune și de speranță. Sinistrei farse politice i se opune acest simplu gest uman: o îmbrățișare scăldată în lacrimi în preajma florii, simbol al renașterii. „Nimeni nu are dreptul să rămână indiferent”, spune Romulus Guga în „Caietul program” al spectacolului de la Teatrul „Mic”, din 1980, apel la rezistență în fața terorii.

Scriitura piesei este densă ca un poem, este o construcție elaborată și savantă bazată pe contraste puternice, baroce. Formele grotești ale mecanismului terorii, repetițiile și înscenările, distorsiunile neașteptate, confuzia real-ireal, conturează halucinantă anamorfoză a unei silnicii jucate pe scena mare a istoriei. Mecanismul de supraveghere, control și monitorizare a individului sau a societății sunt de o acută actualitate.

Pentru cel care a scris această piesă, am putea elibera „aplauzele închise în sicrie”, cum spune însuși Romulus Guga în poemul *Clown*.

Rareș Augustin Crăiuț

All that Jazz... la întreprindere

Trăsura la scară, o comedie de Mihai Ispirescu, a fost publicată inițial în revista *Teatrul*, în 1982, pentru a fi reluată, în 1988, într-o antologie de texte dramatice ale autorului, din colecția „Rampa” a Editurii Eminescu. Piesa montată la Teatrul „Nottara”, în 1983, în regia lui Dan Micu, cu Victor Ștengaru și Dragoș Pîslaru în rolurile principale, reprezintă unul dintre spectacolele de succes ale anului.

Textul dramatic prezintă seria de catastrofe personale prin care trece tovarășul Boiangiu care, retrogradat succesiv, alternează coșmaresc rolurile de șef, și respectiv subaltern, cu competitorul său de-o viață, tovarășul Pășteanu. Carieristul Boiangiu e obsedat de ceea ce el numește „mișcare” și de „mecanism”, figurat concret ca fiind un:

„mecanism încremenit, conglomerat de roți, palete de mori de vânt, arcuri, elice, manometre, pedale, prinse de un cadru metalic semicircular, legate între ele prin fire, pîrghii, curele de transmisii. Cîteva roți poartă – ca într-o organigramă – și diverse inscripții: «Potențial», «Decizie», «Fenomen», «Acțiune», «Efort»”.

În acest absurd marșarier, în care este prins personajul principal, de decădere de la camera patru până la camera unu, mai apar și diverși colegi de serviciu, subalterni generici, secretare, un electrician, dar și o prezență spectrală, care poate se dorea onirică, Femeia.

Textul nu este deosebit de atrăgător din punct de vedere literar. Pare chiar un text de pregătire pentru *Aprilie, dimineața*, textul de marcă al autorului, care a și fost reluat de Teatrul „Nottara”, în 2015. Ce poate explica succesul la public al montării din 1983 cu *Trăsura la scară* e transgresivitatea textului.

În monografia *O poveste cu Horațiu*, Doina Papp îl menționează, în treacăt, ca un text problematic pentru cenzură. Și pe bună dreptate, pentru că un

spectacol bazat pe un text care prezintă procesul de degradare irevocabilă a unui politruc carierist trebuie să fi avut valențe terapeutice în acea perioadă. Și textul nu se rezumă la a prezenta doar disperarea și neputința unui individ, victimă a sistemului totalitar și alienant la a cărei construcție chiar el a participat. Comedia se bazează, de fapt, și pe jocul de înlocuiri succesive dintre doi politrucii carieriști, absurzi, care se toarnă, se umilesc și se torturează reciproc, într-o cădere care duce dincolo de organigrame și fișe de post, până la dispariție efectivă. În acest context, Femeii și trăsuri îi pot fi atribuite sensuri conexe universului morții, dar, într-o lectură retrospectivă a contextului anilor 80, ar putea fi vorba și de Securitate, și de dispariție sau lichidare a individului, la fel cum „Mecanismul” poate fi o metaforă a aparatului birocratic de partid.

În același an în care premiera clujeană a *Tulburării apelor* de Lucian Blaga, în regia lui Mihai Măniuțiu, era suspendată cu lejeritatea unui apel telefonic, de către tovarășul Mihai Dulea, fără ca acesta să fi văzut spectacolul, Teatrul „Nottara” reușea performanța premierei cu un text în care publicul era instruit că:

„[...] informarea de prieten n-are egal. Vorba aia, îl cunoști de-o viață, îi știți toate metehnele, om îl faci dacă vrei...”.

În jocul înlocuirii rolurilor dintre turnători, nu mai e vorba de șopârlițe, ci de dragoni bine articulați, care, chiar și cu posibile tăieri de text și rescrieri, rămân evidente, spre bucuria publicului.

Pe lângă elementele transgresive, remarcabile pentru o perioadă de comunism absolut, un element vizionar, care leagă în mod nefast România socialistă din 1983 de cea capitalistă, a anului 2021, îl constituie instalațiile de încălzire improvizate și „frica” de pompieri.

În cronica spectacolului de la „Nottara”, publicată în Revista *Teatrul*, în octombrie 1983, Constantin Paraschivescu nu atrage atenția asupra aspectelor periculoase și neconforme ideologic, ci recomandă spectacolul ca fiind o critică a unor realități anacronice și izolate:

„[...] birocrății *Trăsurii...*, sînt în plină confruntare cu ei înșiși, și lupta lor (dacă mai poate fi vorba de luptă, într-o asemenea fază), de deslușire desperată a unui sens, are accente dramatice. Altfel spus, de la faza de manifestare directă și acerbă a birocratismului în viața socială, la faza de autoanaliză și

introspecție a birocrației, care, astăzi, în viziunea oricărui om normal și sănătos, apare ca o fosilă vie”.

Astăzi, textul ar putea fi redramatizat pentru contextul urban corporatist, gen *Top Dogs* de Urs Widmer. Din nefericire, componenta onirică, reprezentată de trecerea în neființă, sau poate lichidare, a personajului Pășteanu, și însoțită de apariția „Femeii”, nu ajută textul să se remarce. În ciuda unor secvențe umoristice, dar în absența contextului totalitar împotriva căruia se monta, piesa rămâne o comedioară a anilor 80.

Alexandra Felseghi

Adrian Dohotaru, *Anchetă asupra unui tânăr care nu a făcut nimic* (1980)
și *Insomnie* (1982)

În luna ianuarie 1978, revista *Flacăra* publica un reportaj semnat de ziaristul Adrian Dohotaru despre ceea ce societatea vremii considera a fi profilul „vagabondului”. Înțeles în concepția comunismului, „vagabondul” descria orice individ în stare să se împotrivească ordinii prestabilite de regim – o ordine care ajungea să atace spiritul de libertate, personalitatea, visele și inițiativele cetățenilor. Succesul de public (consemnat prin scrisorile la adresa redacției) l-a convins pe autor să-și dezvolte articolul într-o piesă de teatru. Așa că, în 1980, apare *Anchetă asupra unui tânăr care nu a făcut nimic*, care se bucură, în același an, de o montare foarte bine primită de publicul Teatrului „Bulandra”, în regia lui Petre Popescu, avându-i în distribuție pe Florian Pittiș, Violeta Andrei și Ion Besoiu. Concepută pentru tineri, piesa a beneficiat ulterior de montări în Transilvania, Moldova și Banat, fiind cel mai jucat titlu al jurnalistului, poetului și dramaturgului Adrian Dohotaru. Cronicile semnate de critici precum Valentin Silvestru sau Ileana Lucaciu, publicate în *România literară*, *Luceafărul* ori *Săptămîna*, „punctează” calitățile dramaturgice de excepție ale autorului, prin tipologiile atât de realiste și recognoscibile în societate, prin actualitatea subiectului și prin noutatea surselor de inspirație.

Într-un articol din 12 octombrie 2020, cu titlul „Cât de contemporană este dramaturgia română?”¹, Marian Popescu face o „disecție” a contemporaneității textului de teatru autohton, căruia nu i s-a dat suficient credit nici înainte, dar nici după 1989. Din contră, așa cum amintește Popescu, pentru montarea autorilor contemporani era nevoie de intervenția politicului în sfera artistică,

¹ Întregul articol poate fi citit la link: <https://www.hotnews.ro/stiri-opinii-24345956-cat-contemporana-este-dramaturgia-romana.htm>

invocând obligativitatea unui procent clar de spectacole după texte românești pentru o stagiune. Și, în fond, chiar și în acest fel, puține evenimente promovau autorii în adevăratul sens al cuvântului. „Adrian Dohotaru îmi spunea, când lucram, în anii '90, la o cercetare despre teatru și disidență, că cenzorul îi ceruse, în timp, peste două sute de modificări la un text pentru a putea fi acceptat”², afirmă Marian Popescu, în același articol. Intervenția ideologicului în sfera artistică a atras lipsa de încredere a publicului tânăr față de dramaturgia de dinainte de Revoluție și respingerea ei aproape totală în perioada ce a urmat colapsului regimului comunist. În privința acestui eșec istoric de proporții colosale, părerea istoricului Lucian Boia se aseamănă cu cele ale britanicului Orlando Figes, atunci când afirmă: „Comunismul s-a prăbușit de la sine. Nimeni nu l-a împins din afară în prăpastie. Pur și simplu, n-a fost în stare să mai funcționeze. [...] De când s-a născut, comunismul era condamnat să dispară”³. Comunismul, da, însă nu și structura socială și mentală a indivizilor născuți și crescuți în acest spațiu și numiți de scriitoarea Svetlana Aleksievici *homo sovieticus*⁴.

Dohotaru pare să facă o adevărată radiografie a acestei „specii”, atunci când unul dintre personajele sale din piesa *Insomnie*, afirmă:

DUMITRAN: [...] Ce se întâmplă cu noi, tovarășe Pop, cu noi, ăștia care suntem, să zicem, depășiți de evenimente. Ce ne așteaptă? Lada de gunoi? Dar noi am trăit cinstit, ne-am sacrificat viața pentru societatea asta. Nici n-am apucat să trăim. Ne-a confiscat istoria, ne-a folosit și acum ne aruncă la lada de gunoi... Dar noi am crezut sincer în comunism.⁵

Este surprinzător să citești această replică scrisă în 1982, care descrie atât de bine mentalitatea unei întregi generații crescute în mitologiile comunismului, care a trăit o bună parte din viață într-o ficțiune posibilă și care, odată cu prăbușirea Blocului de Est, a experimentat o cruntă inadaptare. Dacă am „rupe” monologul de contextul piesei, fragmentul de mai sus ar începe să dobândească un aer profetic.

² *Ibidem*.

³ Lucian Boia, *Strania istorie a comunismului românesc (și nefericitele ei consecințe)*, București, Editura Humanitas, 2016, p. 182.

⁴ Svetlana Aleksievici, *Vremuri second-hand*, București, Editura Humanitas, 2017, p. 9.

⁵ Adrian Dohotaru, *Insomnie. Îndrăgostiții de la nouă seara*, București, Editura Eminescu, 1985, p. 78.

Efectele *homo sovieticus* din societatea românească nu au dispărut nici la treizeci și doi de ani de la schimbarea macazului politic. Între timp, generațiile născute în perioada de tranziție, prin urmare fără niciun contact direct cu vechiul sistem, au ajuns astăzi la o vârstă matură. Experiența lor legată de comunism se rezumă la titluri de bibliografii sau la amintirile membrilor mai vârstnici din familie. Pornind de la acest considerent, voi încerca să stabilesc dacă textele *Anchetă asupra unui tânăr care nu a făcut nimic* și *Insomnie* pot avea astăzi și un alt scop decât cel pur informativ sau de satisfacere a unei curiozități mai degrabă intelectuale decât emoționale. De asemenea, voi depista acele problematici pe care cele două texte le expun și care reușesc să treacă de testul timpului, rămânând valabile și în cazul unei eventuale montări actuale.

Întreaga structură dramatică a *Anchetei asupra unui tânăr care nu a făcut nimic* este construită în jurul personajului Patriciu Grigorescu (zis și Pat), un tânăr provenit dintr-o familie a clasei de mijloc. Spre deosebire de părinții, frații și familiile acestora, Pat se dovedește incapabil de a se adapta ordinii sociale prestabilite – pentru că, în concepția sa, conformarea în structurile clare ale acestui mecanism de stat ar însemna moartea visurilor sau a preocupărilor sale. Într-o scenă de început, el îi mărturisește Reporterului care dorește să scrie un articol despre el: „Am atâtea proiecte, atâtea idei. Îmi bubuie atâtea chestii fantastice prin cap, încît, pe măsură ce trece timpul, îmi dau seama că eu pot face enorm de multe lucruri. Dar ce anume pot și fac mai bine, nu știu.”⁶ Iată o afirmație perenă, pe care orice tânăr, indiferent de contextul socio-politic, a avut-o în minte măcar o singură dată. Diferența dintre *atunci* și *acum* o face înțelesul pe care îl oferim conceptului de *libertate* și diverselor forme în care acesta se manifestă. Problema pe care o pune textul este drama individului care dorește să-și aleagă propriul drum, într-o lume în care traseul de viață al oamenilor este prestabilit. Comunismul a creat, pentru cetățenii săi, tipare de viață incontestabile, de la educație la încadrarea pe piața muncii, sau proiectarea vieții private. Regimul avea toate aceste aspecte sub control, iar, pentru un mare număr al populației, scutirea de aceste decizii a fost o binecuvântare. Nu și pentru pătura intelectualității rebele, din care făcea parte și Patriciu, considerând intruziunea regimului o amenințare asupra libertăților

⁶ *Idem, Anchetă asupra unui tânăr care nu a făcut nimic*, Cluj-Napoca, Editura Mega, 2014, p. 39.

– o amenințare pe care o amendează prin refuzul de înregimentare pe piața muncii sau prin insistența de a purta plete și barbă. Pentru a sublinia acest fapt, autorul creează un contrast, prin alăturarea lui Pat cu directorul Forțelor de Muncă, pe numele lui Clonaru (nume predestinat), adică principalul creator de vieți atât de asemănătoare și atât de folositoare regimului. Spiritul de frondă afișat prin portul de plete, consumarea muzicilor și a literaturii occidentale sau refuzul de a fi „în rând cu lumea” s-ar putea să pară astăzi publicului tânăr, fără experiență de viață într-un regim totalitar, foarte asemănătoare cu infatuarea unui adolescent aflat în conflict cu niște părinți sau frați mai mari foarte severi. Dovadă, următorul schimb de replici dintre Pat și sora lui, Adriana:

PATRICIU: [...] Ia mai lăsați-mă în pace! Sunt liber să fac și să gîndesc ce vreau!/ ADRIANA (urlînd): Dar după tine, libertatea înseamnă să faci totul pe dos?/ PATRICIU: Exact!⁷

Acest lucru este cauzat de faptul că publicul de acum nu împărtășește același context istoric cu personajele piesei lui Dohotaru, prin urmare, rebeliunea lor și-ar putea diminua înțelesul, la un nivel emoțional.

Astăzi, libertatea înseamnă, mai degrabă, curajul de a înțelege și de a-ți asuma propria identitate personală și profesională, într-un univers care îți oferă o multitudine de variante. În cele mai frecvente cazuri, sentimentul opresiv și „ratarea” sinelui sunt cauzate de presiunile familiei cu acei membri educați în vechiul regim, care pun confortul și siguranța pe primul loc, în detrimentul fericirii personale. Ca dovadă, aș aminti miile de cazuri în care tinerii aleg o specializare contra vocației lor sau își dezvoltă o carieră care nu are nicio legătură cu diplomele școlilor absolvite. Iar acest lucru este, într-adevăr, o foarte mare problemă a societății actuale, care, în esență, reprezintă o consecință a comunismului și a acestor privări de decizii personale în privința destinului profesional și individual.

Lipsa unei direcții clare în viață nu mai este considerată ca fiind un act de vagabondaj al unor indivizi ce se opun astfel politicii sau ideologiei de stat. De altfel, chiar și ideea de *public shaming*, care apare în text, prin scopul inițial

⁷ *Idem*, p. 59.

al reporterului de a devoala aceste „elemente negative”, este înțeleasă, astăzi, în total alți termeni. Din cauza rețelelor de socializare, umilirea publică a căpătat astăzi efecte dezastruoase, uneori chiar tragice, la nivel de individ. Drama omenirii este aceea că, indiferent de perioada istorică sau contextul socio-politic, cei diferiți sau cei care se opun unor norme vor fi întotdeauna pedepsiți, sub o formă sau alta. În cazul comunismului, prin privarea de libertate, închisoare, umiliri și diferite forme de terorism psihic; în zilele noastre, acest terorism psihic este livrat prin forța internetului, cu care am dezvoltat o relație de dependență. De altfel, internetul este și principalul factor de propagare a știrilor false, ajunse astăzi o amenințare globală. Forța presei, fie ea de calitate sau înșelătoare, are un rol incontestabil, în viața și în deciziile noastre. Locul central pe care Adrian Dohotaru îl oferă presei, ca principal factor de schimbare a situației personajelor lui, este demn de luat în discuție: articolele din ziar devoalează situații personale sau profesionale, atrăgând blamul celorlalți, transformându-i pe unii din inadaptați în eroi peste noapte și pe alții în susținători fervenți ai regimului. Fie că fac parte dintr-o tabără, fie din alta, personajele sale acționează întotdeauna conștiente de ochiul exterior al unui reporter care le poate face publică situația cu care se confruntă și pe care ar prefera să o treacă sub tăcere și să nege adevărul. Situația și identitatea lui Patriciu apar într-un ziar local, aducându-i familia la disperare; tot un articol de ziar provoacă și intriga din piesa *Insomnie*. Ca ziarist, mai degrabă decât ca dramaturg, Dohotaru este conștient de faptul că adevărul poate fi principalul factor destabilizator al existențelor corupte sau al autoamăgirilor.

Este esențial să aducem aminte conceptul de *adevăr*, întrucât următorul personaj memorabil construit de Adrian Dohotaru este cel al lui Sabin Pop, caracter însetat de dreptate, din piesa în două părți, *Insomnie*. Sabin Pop este un Patriciu ajuns la maturitate. Obsesia lui pentru adevăr și corectitudine îl plasează în situațiile cele mai incomode, pentru care nu se vede în stare să facă un compromis. Nevoia lui de justiție este mai puternică decât nevoia de supraviețuire, lucru pe care cei din jur îl interpretează ca inconștiență. Într-o foarte mare măsură, piesa este construită pe aceeași rețetă cu *Anchetă asupra unui tânăr...*, scrisă cu doi ani înainte. Chiar și titlul inițial, *Omul care s-a trezit vorbind singur*, risca să întărească această idee de rețetă: prin lungimea lor, cele două titluri sunt niște scurte rezumate ale subiectelor tratate. Prin urmare,

opțiunea de a renumi acest text *Insomnie*, alegere survenită pe parcursul repetițiilor pentru spectacolul de la Teatrul „Nottara” (1982, regia: Alexandru Dabija), a fost mai mult decât binevenită. „Insomnia” personajului trece de înțelesul ei *ad litteram*: inginerul Sabin Pop este singurul treaz dintr-o societate aflată în letargie. La una dintre adunările generale ale oamenilor muncii, el își declară nemulțumirea față de corupția colectivului: vorbește despre blocurile de locuințe construite de mântuială, întrucât maiștrii de șantier sustrag materiale și muncitori pentru construirea vilelor personale ale celor aflați în funcții de conducere. Mai mult, declarația sa apare într-un ziar, ceea ce alertează conducerea unității în care inginerul Pop este angajat. Din această cauză, el este somat la o ședință de punere în discuție a comportamentului său „dușmănos și provocator”, în cadrul căreia se așteaptă fie o umilitoare autocritică, fie, în caz contrar, expulzarea din post, prin votul colectivului. În mod evident, credibilitatea lui Sabin este pusă sub semnul întrebării prin aducerea în discuție a unor evenimente din trecut, ca excluderea lui din universitate, din cauza participării la niște întâlniri studențești din 1953 (anul morții lui Stalin), considerate de decanat ca reacționare și reînscrierea lui în instituție, la intervenția tatălui; apoi căsătoria cu o femeie fără origini sănătoase, sau studiile de doctorat pe care le-a făcut în Occident. Toate acestea, aparent uitate de cei din jur, devin din nou subiect de discuție, cu scopul unui reproș, dar și al unei admirații tacite. Această opțiune este, de fapt, o modalitate dramaturgică prin care Dohotaru reface, prin momente emblematice, trecutul recent, marcând etape ale comunismului autohton, într-o manieră care subliniază degradarea și anchiloza regimului.

Dacă ar fi să formulăm tema textului ca „adevăr *versus* corupție”, aceasta ar fi mai mult decât actuală, în zilele noastre. Diferite sunt doar mijloacele personajelor, în mod evident și incontestabil dependente în totalitate de contextul socio-politic: ședințe, în care angajații sunt chemați pentru a-și face autocritica în fața colegilor, nu mai există (cel puțin, nu în mod oficial), iar dreptul la educație este stipulat în Constituție, indiferent de origini, etnie, convingeri religioase sau politice. Toate aceste elemente importante, care constrâng situația personajului și ajung să o crească în tensiune până la climax, astăzi nu și-ar mai găsi corespondent în realitate.

Cu toate acestea, un schimb de replici ca cel redat mai jos ar putea fi actual și pentru era „post-adevărului”:

TATA: Ce adevăr, nebunule? În ce societate crezi tu că se spune adevărul? Tot adevărul?/ SABIN: Trebuie să existe o societate în care oamenii spun adevărul. Altfel, ce rost ar mai avea să trăim?⁸

Sabin Pop este un idealist, un visător și, ca atare, și un țap ispășitor al societății din care face parte și în care iese în evidență prin inconștiența cu care nu se poate abține de la a spune adevărul, indiferent de consecințe. Apropiatii îl admiră, dar nu pot să nu catalogheze acțiunile lui ca gratuite și inutile, sub tăvălugul corupției și al minciunii. „Sabin Pop este un om care trăiește și acționează în sensul viitorului, dar nu mințind acest viitor. E un om care aspiră la sublim”⁹, spune Dohotaru despre propriul personaj.

Atât Sabin Pop, cât și Patriciu Grigorescu sunt niște personaje de factură camilpetresciană, născute din nevoile unei societăți închistate și monitorizate în permanență. Valorile după care se conduc cei doi, cu prețul reputației sau chiar al vieții, sunt libertatea și adevărul – două valori de care astăzi oamenii consideră că dispun la discreție și pe care le iau ca fiind niște atribute de la sine înțelese ale condiției umane. Poate tocmai din această cauză și având mijloacele necesare există multe cazuri de abuz. Iar acest exces de zel al indivizilor ajunge să întoarcă și libertatea și adevărul împotriva lor înseși. Este de menționat faptul că formația de ziarist a dramaturgului a fost absolut necesară în construcția acestui gen de personaje, care reprezintă, mai degrabă, simboluri decât individualități; ele sunt o voce a conștiinței într-o lume imperfectă, dar spoită în culorile perfecțiunii. Acest contrast construiește sentimentul de revoltă și de indignare ale cititorului/spectatorului, în fața contemplării unei societăți pline de impostură.

Investigația de factură jurnalistică este esențială în înțelegerea și conceperea unui text de teatru politic. Chiar Dohotaru admite că situațiile prezentate în piesele sale sunt situații de viață și reportaje cu care s-a confruntat nu o dată, de-a lungul carierei de ziarist. Teatrul politic, așa cum îl numește chiar și criticul Ileana Lucaci, în recenzarea premierei spectacolului *Insomnie*,

⁸ Adrian Dohotaru, *Insomnie. Îndrăgostiții de la nouă seara*, București, Editura Eminescu, 1985, p. 26.

⁹ *Idem*, p. 8.

de la „Nottara”, este un „teatru necesar”¹⁰ – aceasta însemnând că-și atinge maxima eficiență în contextul socio-politic din care provine. Efectele lui asupra publicului ar trebui să aibă legătură și cu sfera experiențială, pe lângă cea intelectuală sau estetică. Pentru marea majoritate a publicului de astăzi, care, așa cum am spus, nu are o legătură emoțională cu trecutul, această receptare experiențială dispare, făcând loc unei curiozități a descoperirii unor similitudini cu realitatea pe care o trăiesc și o condamnare a mijloacelor prin care se încălcau drepturile și libertățile individului.

Este însă de admirat modalitatea de lucru și de procesare a subiectului, pe care autorul a aplicat-o textelor sale și pe care aş putea-o descrie ca o dramaturgie a cotidianului *avant la lettre*, o tehnică atât de mult folosită în dramaturgia deceniilor următoare. Dacă, în anii '80, au fost unii reticenți ai acestei abordări, care, așa cum afirmă Dohotaru, l-au acuzat că piesele sale sunt mult prea gazetărești, astăzi, el ar putea fi aplaudat tocmai pentru această opțiune, foarte populară în scriitura de spectacol a secolului XXI.

Adrian Dohotaru a scris pentru publicul timpului său, provocându-l la discuții posibil și probabil incomode, dar necesare în analiza propriului context social și politic. În foarte mare măsură, acesta este (sau ar trebui să fie) rolul dramaturgului astăzi și în toate timpurile. Din această cauză, lectura și înțelegerea profundă a celor două texte nu se poate despărți în totalitate de contextul în care ele au luat naștere, însă modalitatea lor de realizare este extrem de actuală.

¹⁰ *Idem*, p. 92.

Laura Pavel

O farsă tragică „grobeizată”: *Culoarul cu șoareci*

Autorul *Bunevestiri* își mărturisea, într-un interviu, seducția pentru teatru: „Cred că vom asista la o renaștere a teatrului, la o revenire a interesului față de acest spectacol în care nu există obstacol între spectator și interpret”¹. Teatralitatea este, fără îndoială, o componentă structurală a romanelor lui Nicolae Breban (și, desigur, a *personajului* Breban însuși), adesea flamboaiante spectacole retorice. Resursele spectaculozității narrative se regăsesc într-o anume voluptate de a se (auto)contempla, de „a asista din loja mea de carne gânditoare la spectacolul istoriei, al existenței în tot ce are carnavalesc și simbolic”². Există numeroase (și uneori, comentate malițios de critică) pasaje de retorică romanescă narcisistă, acele bucle sau interludii para- și metaepice, în care romancierul este totodată actorul, regizorul și spectatorul imaginar aflat pe scena propriului discurs teatralizat.

Într-un moment de cumpănă, prin anii 1981-1982, când se afla la Paris, Breban încearcă, după propriile sale confesiuni, să traverseze o perioadă de depresie, părăsind temporar scrisul la romane pentru a experimenta discursul poetic și pe cel dramaturgic. În 1981 scrie, de pildă, *Culoarul cu șoareci*³, piesă în trei acte (a cărei premieră a avut loc la 10 ianuarie 1993 la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași). Despre ea, autorul declară că este o așchie din trunchiul *Bunevestiri*. De altfel, „grobeizarea”, grotescul, kitschul asumat și ironizat, semidoctismul și chiar grotescul personajelor sunt vizibile în această farsă tragică cu tonalitate expresionistă. Coca, protagonista, un fel de „anima a poporului

¹ *Romanul românesc în interviuri. O istorie autobiografică*. Antologie, sinteze bibliografice și indice de Aurel Sasu și Mariana Vartic, vol. I, București, Ed. Minerva, 1985, p. 468.

² *Romanul românesc în interviuri*, vol. I, p. 468.

³ Piesa e publicată în revista *Contemporanul. Ideea europeană*, nr. 6, 25 mai 1990.

român aflat sub dictatură”, după cum o caracterizează Victor Scoradeț⁴, parcurge, la fel ca „al doilea” Grobei, un traiect existențial aproape mitic. Este vorba însă de ceea ce am numit, și cu alte ocazii, un mit inversat, parodiat, un *mit-farsă*⁵ (spiritul farsor fiind, de altfel, tocmai inversul spiritului mitizant). Faptul e simptomatic pentru poetica brebaniană a farsei, expusă programatic în romanul-eseu *Pândă și seducție*, iar protagonista piesei, Coca, nu face decât să se integreze, la rândul ei, categoriei de personaje a căror traiectorie existențială urmează un astfel de mit inversat (Grobei – Ioan Botezătorul, Rogulski – Don Juan, Castor Ionescu – Iisus). Inițial, Coca ne apare doar ca o banal-ingenuă studentă îndrăgostită de un fel de gigolo de litoral, Virgil, și curtată totodată de șeful ei, Ecsin, directorul unei case de odihnă a scriitorilor. Intimidată de insistențele șefului, Coca se plânge scriitoarei Marieta, păstrătoarea moralei și ideologiei staliniste, care, la rândul ei, îl denunță pe Ecsin unui general de securitate, fostă iubire a Marietei de pe vremea tinereții sale revoluționare. Din momentul în care, jenată de încurcăturile pe care le-a provocat, Coca își părăsește slujba și devine sifonăreasă în București, evoluția sa ca personaj aparent prozaic și sordid dobândește o mai mare densitate simbolică. Ea devine amanta celor de care depinde prosperitatea afacerilor sale, Sanepidul, Comerțul și Polițistul, acești roboți sau hominizi „cu față umană” fiind roțițe esențiale ale monstruosului Sistem. Ei o seduc pe Coca și se lasă, la rândul lor, seduși de ea, „zeița”, mama simbolică sau doar iubita care reușește să stârnească în ei o oricât de precară umanitate.

Conviețuirea cu Sistemul, printr-o sordidă contaminare reciprocă, de face printr-o *ruptură* interioară (definitorie, de fapt, pentru personajele brebaniene în ansamblul lor). Coca trece printr-o asemenea sinucidere psihică, printr-o alchimie lăuntrică, ca printr-un fel de ionesciană *rinocerizare*. Din lașitate, dintr-un fals interes, de fapt, pentru parvenire (aceasta, alienantă) sau din dezabuzare afectivă, protagonista devine o figură reprezentativă, tipologic, pentru intelectualii căldicei, complici cu regimul opresiv. Numai că, dincolo de vulgarul compromis,

⁴ Victor Scoradeț, „Între cinismul romantic și romantismul cinic”, în *Contemporanul. Ideea europeană*, nr. 3, 22 ianuarie 1993.

⁵ Textul de față valorifică, nuanțează și redimensionează unele interpretări formulate anterior în monografia mea despre Nicolae Breban. Vezi, în acest sens, Laura Pavel, *Antimemoriile lui Grobei. Eseu monografic despre opera lui Nicolae Breban*, ediția a II-a revăzută și adăugită, București, Ed. Fundației Culturale Ideea Europeană, 2004, pp. 129-131.

Coca se arată capabilă de un neverosimil sacrificiu, de o grotescă autopedepsire spirituală.

Conviețuind într-o vinovăție cu „șoarecii” istoriei, așa cum personajele ionesciene adastă, în *Amedeu sau cum să te descotorosești*, lângă enigmaticul cadavru al propriei lor culpe, Coca acceptă ea însăși să se rinocerizeze, pentru a-i salva pe ei (pentru a salva, adică, Sistemul), pentru a le face lor cât de cât suportabilă rinocerita. De aici exemplaritatea decăderii ei finale, un act sacrificial de fapt. Cei trei o omoară, ritualic, pentru a se „hrăni” din ea, astfel deificând-o. Ea ajunge să se transforme, dintr-un personaj specific farsei tragice, deci dintr-o fantoșă cu aer grotesc-romanțios, într-un fals idol, un supraom (Breban își declară, de altfel, adesea filiația nietzscheană). Un supraom deformat parodic însă, echivalent cu ceea ce aș numi, tot printr-o sintagmă brebaniană, un „înger de gips”. Nu lipsesc nici acum, ca altădată la Grobei însuși, o anume aură donquijotescă, precum și o tentă ostentativă de kitsch. Este, acesta, un kitsch denunțat și apoi reasimilat de un autor care se poziționa, fără a o recunoaște explicit, în acord cu mentalitatea și cu poeticile postmoderne ale anilor '80-'90.

Laura Pavel

O terapie histrionică: piesele de început ale lui Vișniec

Trebuie să treci prin toate rolurile posibile ca să devii tu... Am venit aici tocmai ca să devin, în sfârșit, eu!

Matei Vișniec, *Ușa*

Prezențe absente, fanteze ale eului

În volumul de poezii *Orașul cu un singur locuitor*, apărut în 1982, personajul liric se află într-o postură simptomatică și pentru protagoniștii de mai târziu ai textelor dramatice ale lui Matei Vișniec. În oglinda propriului sine se contemplă, într-un poem ca *Meditație în fața paharului gol*, nu mai mult decât o fanteză gânditoare sau o imagine-fantomă a eului:

„deasupra paharului gol
mi se formează gândurile
imaginea lor plutește peste paharul gol
se lasă încet pe circumferința paharului
și se uită mirată înăuntru

apoi brusc scoate un țipăt
și se aruncă în adâncul paharului
ca-ntr-o prăpastie”.

La fel, în antologica piesă *Angajare de clown*¹, Peppino caută patetic o certitudine despre propria existență, ajunge să se confrunte cu un fel de

¹ *Angajare de clown* obține Premiul UNITER pentru „cea mai bună piesă românească a anului 1991” și cunoaște numeroase montări de succes în țară și în străinătate. Este inclusă în volumul întâi, intitulat *Păianjenul în rană* (apărut în 1996, la Ed. Cartea Românească), de texte dramatice scrise de către Vișniec înainte de 1990, volum care mai cuprinde, pe lângă *Angajare de clown*, piesele: *Păianjenul în rană*, *Omul care vorbește singur*, *Dinții*, *Apa de Havel*, *Ușa*, *Trei nopți cu Madox*, *Spectatorul condamnat la moarte*, *Țara lui Gufi*, *Caii la fereastră*, *Ultimul Godot*, *Sufleurul fricii*.

geamăn imaginar al său, clovnul Nicolló, ambii împărtășind o condiție stranie, fantomatică:

NICOLLÓ: Păi ți-am zis adineaori ce și cine ești. PEPPINO: Ce? NICOLLÓ: O fantomă. O fantomă în piele de om, asta ești.

Pentru Acuzatorul din piesa *Spectatorul condamnat la moarte*, în schimb, certitudinea despre identitatea proprie și despre cea a condamnatului trebuie să fie provenită din capacitatea de a vedea și a fi văzut. Pentru a identifica inculpatul, Acuzatorul o îndeamnă, fără succes însă, pe o anume Doamnă Gudrun (alias Martorul 3) să interpreteze elementele anatomice disperate pe care le vede ca părți ale unui „întreg”:

ACUZATORUL: ... Gura, nasul, gâtul, ochiul, pata. Toate acestea aparțin unui întreg. Nu sesizați întregul? [...] Nu vedeți corpul, persoana? MARTORUL 3: Nu. GREFIERUL: Să aprind lumina? JUDECĂTORUL: Doamnă, în fața dumneavoastră se află o ființă umană! MARTORUL 3 (Fascinată.): O ființă! (Privește intens.) Formidabil! Mi-a scăpat.

După ce se lamentase pe seama propriei inconsistențe – „Sunt ros pe dinăuntru, dintr-o clipă în alta mă pot prăbuși” –, Acuzatorul proclamă totuși, la un moment dat, triumfător: „Sunt, exist, pot fi văzut”. În dialogul său cu Judecătorul, același Acuzator are revelație premonitoare – din nou una vizuală – a propriei morți:

ACUZATORUL: Am văzut o imagine. Creierul meu a violat viitorul. [...] Am văzut cine e victima.[...] Mortul. JUDECĂTORUL: Unde e cadavrul? Să fie adus aici. ACUZATORUL: Eu sunt cadavrul. JUDECĂTORUL: Pe dumneata te-a omorât? ACUZATORUL: Da! (Eroic.) Eu sunt victima. M-a hăcuit cumplit.

Eul se privește pe sine din afară chiar când își contemplă, detașat, propriul viitor cadavru. Clivajul eului se menține și se accentuează odată ce imaginea despre sine se goleşte de substanță materială, de corporalitate, devenind o fantomă evanescentă. Dar poate cel mai reprezentativ caz de schizofrenizare imaginară a eului, care își eliberează propria imagine-fantomă, fără a și-o reintegra, este apariția ubicuă a enigmaticului Madox, din *Trei nopți cu Madox*. Întocmai ca beckettianul Godot, Madox nu apare în lista de

personaje, el fiind, în schimb, o absență mereu invocată, pe cât de inexplicabilă pe atât de fascinantă. O ectoplasmă pe care toți ceilalți, ca într-un ritual ocult, o resimt ca pe o prezență charismatică. Fantomele acestui Madox proliferază, ca simptom al lipsei de interioritate, de identitate a subiectului „gol”. Abandonați iluziei unei legături afective cu absentul Madox, proiectat mental ca o instanță ocultă de tip patern, deopotrivă protectoare și castratoare, Bruno, Clara, Grubi, Măturătorul și Sezar au, cu toții, revelația tragicomică a pierderii identității. Este, aici, o cavalcadă coșmarescă a reduplicărilor infinite:

BRUNO: [...] Te văd, Sezar. Ești dincolo... ești dincolo cu... SEZAR: Cuum?
BRUNO: Ești dincolo, da, ești cu... Dumnezeu, ești cu mine! SEZAR: Ai înnebunit? Eu cu tine... Da' el? E și el cu noi? BRUNO: Nu, el nu. Da' noi, noi suntem toți dincolo... CLARA: Și eu? Eu sunt și eu? BRUNO: Da.
MĂTURĂTORUL: Ia te uită! Da' asta-i vocea mea! GRUBI: Nu se poate! Nu se poate, măi, gândiți-vă puțin... Lasă-mă să mă uit și eu... BRUNO: N-ai decât. Suntem toți dincolo și jucăm iams.

Intertextualitatea apare, în *Trei nopți cu Madox*, ca efect al pulverizării subiectului într-o multiplicitate de euri vorbitoare – de fapt, fantome ale propriei vorbiri. Ecouri ale esteticii pirandelliene există, ele sunt recognoscibile atât în pasajele de metateatru (ca în simptomatice „notă” propusă de autor pentru „regizorii în căutare de efecte speciale”), cât și în personajele de o consistență ontologică ambiguă (pe jumătate marionete, sau doar fantasmaticе umbre), precum cele din textul pirandellian *Urișii munților*:

„Ușa se deschide și de dincolo ies, ca dintr-o oglindă, un alt Bruno, un alt Grubi, un alt Sezar, un alt Măturător și o altă Clara. Acești „alter ego” sunt și ei înarmați [...]. Cele două șiruri de personaje trec unul pe lângă altul fără să se vadă, fără să se atingă, ca și cum s-ar deplasa în două lumi paralele.”

Imaginea thanatică, în negativ, aparține unui sine bântuit – s-ar zice – de propria fantomă.

Personajele-clovni: ludicul subversiv

Protagoniștii pieselor lui Vișniec par să împărtășească sentimentul baroc al simultaneității ontologice viu – mort, enunțat, de pildă, în chip emblematic de un Cyrano de Bergerac – „poți să fii și să nu fii în același timp”. În *Ușa*, un

astfel de pseudopersonaj, prezent prin absență, spune ceva paradoxal despre sine: „Sunt aici și în același timp nu sunt aici”. În aceste piese de început ale lui Vișniec, există o subversivitate legată de histrionismul și de ludicul debordant al protagoniștilor. Dorita unificare a sinelui, pulverizat într-o multiplicitate de fantome, pare realizabilă numai printr-o terapie de tip histrionic. Aceasta se înfăptuiește, ca într-un terifiant ritual escatologic, abia în fața ultimei uși existențiale. Personajul P3 din *Ușa* își alungă angoasele în fața amenințării oculte de dincolo de ușă prin propria disponibilitate histrionică, de a juca nenumărate roluri:

P3: Eu, de pildă, sunt pregătit împotriva tuturor evenimentelor posibile. [...] Trebuie să treci prin toate rolurile posibile ca să devii tu. [...] Am venit aici tocmai ca să devin, în sfârșit, eu!

A trece cu dezinvoltură prin roluri teoretic infinite înseamnă a avea o etică și o estetică escatologică deopotrivă. Histrionul care își dobândește propria identitate doar murind devine protagonist cu adevărat emblematic pentru imaginarul vișniecian în recunoscuta sa capodoperă dramatică, *Angajare de clown*. Textul poate fi încadrat în formula dramaturgiei postabsurde, în care – pentru a relua aici ceea ce scriam cu câțiva ani în urmă despre Vișniec – „stridențele avangardiste ale teatrului anilor '60 sunt trecute prin filtrul unei ironii îndulcite cu accente lirice [...] Vina tragică a clovnilor lui Vișniec (Nicolló, Filippo, Peppino) – inși anonimi, interșanjabili, antieroi deci – nu e alta, ca la kafkianul Joseph K., Alfredo Traps al lui Dürrenmatt sau ionescianul Béranger, decât cea ontologică². Personajele își joacă unele în fața altora propria identitate, ca pe un rol, iar construcția identitară, oricum fragilă, rezistă în măsura în care este pusă în act. Ca în celebra peliculă a lui Fellini, cei trei, precum altă dată Grubi și Bruno, Godot și Madox din piese ale aceluiași autor, sunt, în același timp, „toată lumea” și „nimeni”: „Oricine poate să fie Peppino. Sunt mii de Peppino. Toată lumea poate să fie Peppino”, rostește unul dintre cei trei bufoni bătrâni, veniți să se prezinte la un concurs pentru a fi „angajați”.

² În eseu de față, revalorific și nuanțez câteva interpretări critice pe care le-am formulat anterior despre textele lui Matei Vișniec. Vezi Laura Pavel, *Teatru și identitate. Interpretări pe scena interioară/ Theatre and Identity. Interpretations on the Inner Stage*, Cluj-Napoca, Ed. Casa Cărții de Știință, 2012, pp. 81-90.

Beckett (căruia autorul îi și dedică o piesă, *Ultimul Godot*, făcându-l personaj), Ionesco, Pinter, Genet, Arrabal și Mrożek, dar nu mai puțin Pirandello sunt figuri care tutelează discursul dramatic al lui Vișniec. Tema stăgnării mortificatoare, deopotrivă alienantă și salvatoare, ca și cea a proximității morții, mai exact a acelei așteptări care, prelungite nefiresc, devine chiar moartea, face ca piesa să pară un palimpsest beckettian. Locul în care sosesc, pe rând, cei trei – fantome ale unuia și aceluiasi eu diseminat – este, ca în beckettianul *Sfârșit de partidă*, o clădire impersonală, pustie, onirică parcă, lipsită de ferestre, adică de comunicarea vitală cu exteriorul, o clădire-cavou. Iar ora sosirii lor rămâne, de asemenea, incertă (cinci, sau șase, sau șapte). La fel ca în piese precum *Ușa* sau *Și cu violoncelul ce facem?*, clovnii așteaptă în fața unei uși misterioase (din aceeași serie de obiecte terifiante ale interdicției, din care mai fac parte kafkiana poartă a Legii sau fantasmaticul zid pe care Ionesco îl invocă în paginile sale de jurnal), a cărei simplă vedere le amplifică angoasa. Golurile ori trapele textuale care intervin în răstimpuri în dialogul jalnicilor histrioni lasă să se audă de dincolo de ușă un statornic ticăit rău prevestitor. Când tachinându-se, brusc copilăriți, cu înduioșătoare ingenuitate, când șfichiindu-se, invidioși, cu sarcastică neobrăzare, când îmbrățișându-se înlăcrimați, împăcați cu soarta derizorie, artiștii decrepiți ai arenei se provoacă de fapt, prematur, la o competiție cu moartea, ca pentru a-și ascunde parcă unii altora sumbrele presimțiri și a grăbi inevitabilul. Cabotinizate și marionetizate în chip grotesc, personajele clovnești ale lui Vișniec moștenesc ceva din paradoxalul amestec de cruzime, tandrețe și infantilism al moftologilor lui Caragiale. Moftul lor este însă unul grav, donquijotesc, al autoiluzionării conștiente și disperate. Nicolló se înflăcărează la un moment dat, la modul donquijotesc: „Dacă ne curățăm și noi, apoi s-a dus și arta. Gata, se stinge totu’. D-aia zic să ne vindem scump, în aur”.

Refugiați în aceste fantasmaticke roluri, cu voința de a-și demonstra că mai sunt încă în stare să dea o reprezentație, ei găsesc suprema „scuză”, în fața Destinului, de a mai fi păsuți încă și încă o zi. Evocând o iluzorie glorie de odinioară, Nicolló, Filippo și Peppino (Peppo) joacă fiecare pe rând, în fața celorlalți doi, câte o bufonerie, aceste răsuflute probe de virtuositate fiind însă tot atâtea parabole ale morții, ajunsă adevăratul Godot al piesei lui Vișniec. Ultimul, Peppino, înscenează un atac de cord, atrăgându-și mai apoi furia

îndreptățită a celorlalți doi, care se chinuiseră din răspuseri, cu toată neajutorarea lor isterică, să-l salveze. În fine, sub amarnicele lovituri de pedeapsă ale colegilor săi, Peppo își va da ultima suflare, de astă dată de-a binelea. Cel mai talentat dintre ei a fost, așadar, „angajat”, iar supraviețuitorii, ucigași fără voie și „fără simbrie”, se înțeleg acum din priviri. Pătrund fără greutate în încăperea de dincolo de fatidica ușă, până mai adineaori cu totul inaccesibilă, și își ascund acolo victima, alăturând-o unui alt cadavru de clown, îmbrăcat cu același costum de închiriat și însoțit de același bine-cunoscut geamantan peticit. În urma lor, coridorul – spațiu al așteptării și al trecerii înspre moarte – rămâne gol, dar, desigur, nu pentru multă vreme. Va sosi aici, găfâind, un clown bătrân, un alt Nicolló, sau Filippo, sau Peppino, și va rămâne să-și aștepte rândul. Prin anularea finalului concluziv și recurgerea la anticlimaxul comic (aici: tragicomic), Vișniec se dovedește adeptul acelei intrigi false, una circulară sau mai degrabă sinusoidală, regăsisibilă frecvent în farsele tragice ale lui Dürrenmatt, Frisch, Ionesco sau Beckett. Dar violența climatului afectiv al farsei tragice este adesea atenuată, la Vișniec, prin redobândirea echilibrului clasic al dramei de tip analitic (în descendența unor nume ilustre precum Ibsen, Cehov sau Strindberg), a cărei tensiune ideatică se atenuează acum până la imponderabilul lirism specific unei feerii dramatice. „Universul pieselor mele se situează la frontiera dintre grotesc și poezie”, declara dramaturgul optzecist. Tot în *Angajare de clown*, de pildă, secvența magiei cu baloane, care ies la nesfârșit dintr-o cutie asemănătoare unui sicriu, este o parabolă lirico-filosofică, asemănătoare celor din volumele de poeme *Orașul cu un singur locuitor* și *Înțeleptul la ora de ceai*. Introdus subversiv în zona absurdului și asociat unui lirism discret, pigmentat, la rândul-i, cu un umor colocvial, feericul conviețuiește aici, precum în proza kafkiană, cu grotescul.

Deriziune și metateatru

Figurile clovnești care bântuie, ca niște imagini fantomatice ale pierdutei lor identități, texte dramatice precum *Angajare de clown* sau *Trei nopți cu Madox* împărtășesc cu antieroi lui Harold Pinter, de pildă, condiția în genere mizeră și patetică, ca și sentimentul semiconștient al gratuității oricărui act de comunicare, iar cu personajele ionesciene conștiința unei alienante vinovății

ontologice. Patologica înclinație spre rău a unora dintre figurile lumii interlope din piesele lui Jean Genet pare să bântuie personaje precum Macabeus și Paraschiv din *Groapa din tavan*³, iar tragismul singurătății și chiar al vidului existențial și al celui transcendent deopotrivă este același ca la maestrul declarat al lui Vișniec, Samuel Beckett (devenit un fel de personaj-fantomă, alături de al său Godot, în piesa *Ultimul Godot*). Piesele lui Matei Vișniec asimilează referințele intertextuale la teatrul așa-zis absurd al anilor '60, asociate unei insolite poetici a misterului și a deriziunii. Dar nici chiar tragismul de tip beckettian, de care teatrul lui Vișniec se resimte cel mai puternic, nu este preluat sau prelucrat de către dramaturg în chip epigonic. Deveniți marionete grotești ale fricii de viață, o frică față de ei înșiși și de ceilalți, clovnii lui Vișniec intră într-un fals dialog, în fond o falsă maieutică, desfășurând în permanență unul în fața celuilalt o succesiune de sofisme și paralogisme, adică o savuroasă comedie a limbajului. Dacă Ionesco afirma că în *Cântăreața cheală* a dorit să realizeze o tragedie a limbajului, menită să spargă limitele afectivității „burgheze” și să reaseze ființa umană în perspectivă metafizică, Matei Vișniec pare să își propună, în sarabanda replicilor dramatice, doar un joc estetic dezinhibat, ca un adept contemporan al artei pentru artă. Autorul optzecist își manevrează personajele de la distanță, neimplicat, cvasiimpersonal, ceea ce amplifică atmosfera de gratuitate ludică a pieselor sale post-absurde, care devin tot atâtea exerciții de virtuozitate verbală:

CĂLĂUL: M-ai înjurat! M-ai făcut cu ou și cu oțet! M-ai tăvălit în noroi. Toate astea or să tragă la cântar. Or să strice și cântarul... ARTUR (Perfid.): Scrie la regulament că ai voie să-mi tai capul cu toporul? CĂLĂUL (Alb ca varul.): Care topor? Ce topor? ARTUR (Smulgându-i-l de pe la spate.): Țsta pe care l-ai adus. CĂLĂUL (Violent.): Dă-l încoa'! Asta nu e topor. ARTUR (Se joacă plimbând lama pe coadă.): Da' ce e? CĂLĂUL (Speriat.): E o secure... mai mică... ARTUR (Victorios.): Scrie la regulament că poți să folosești orice secure? Eu cred că scrie clar că trebuie să folosești numai securea lată, neruginită și bine ascuțită.

³ Alături de textele dramatice *Buzunarul cu pâine*, *Artur, osânditul*, *Bine mamă, da' ăștia povestesc în actu' doi ce se-ntâmplă-n actu' întâi*, și cu violoncelul *ce facem?*, *Călătorul prin ploaie*, piesa *Groapa din tavan* dă și titlul volumului al doilea din selecția apărută în 1996, la Ed. Cartea Românească.

Adesea, ca în cazul piesei *Artur, osânditul*, conflictul și trama epică par simple consecințe ale vorbăriei exuberante, conținând aleatorii schimburi de replici care creează și întrețin tensiunea dramatică. Astfel, aici condamnatul la moarte Artur își terorizează și victimizează propriul călău, pretinzând întreg ritualul medieval al unei execuții fastuoase, cu covor roșu, grătar sub „buturuga regulamentară”, toboșar, trompeți, public... Guvernatorul însuși va rosti un discurs encomiastic la adresa osânditului. În ciuda recunoașterii publice dobândite, capul lui Artur va cădea implacabil, rostogolindu-se „ca în filmele desuete, proaste, de groază”. *Artur, osânditul*, subintitulată mascaradă, este o farsă tragică ce poate fi citită drept un fel de *Le Roi se meurt* a lui Matei Vișniec. La fel ca în capodopera dramatică ionesciană, oroarea morții nu poate fi exorcizată prin ritualul thanatic pus în scenă, iar luxul sau sobrietatea ceremonială care înconjoară extincția nu fac decât să-i sublinieze inevitabilitatea.

Buzunarul cu pâine, o piesă într-un act, este tot o mascaradă a verbozității incontinentă a celor doi interlocutori anonimi, Bărbatul cu baston și Bărbatul cu pălărie. Referentul pseudo-dialogului lor în fața unei fântâni părăsite pare să li se fi șters din memorie, încât tensiunea spre un posibil sens rămâne artificială, stârnită fiind doar de farsa verbiajului:

BĂRBATUL CU PĂLĂRIE: Sadici! BĂRBATUL CU BASTON: Absolut.
BĂRBATUL CU PĂLĂRIE: Sadici și lepădături ordinare. BĂRBATUL CU
BASTON: Scursuri. BĂRBATUL CU PĂLĂRIE: Absolut. BĂRBATUL CU
BASTON: Nu se face așa ceva. Orice, numai așa ceva nu. BĂRBATUL CU
PĂLĂRIE: Sigur că nu se face.

După cum cei doi aruncă bucăți de pâine unui câine căzut în fântână, de la un alt etaj al universului o mână nevăzută le va arunca și lor la rândul-le bucăți de pâine, pentru ca în așa-numita „variantă de continuare” propusă de autor piesa să se încheie cu o parodie de viziune mistic-arhetipală în care toate treptele cosmice comunică într-o rugăciune și adorare: „Lumina celestă inundă pe verticală toate etajele universului. Un început de muzică de catedrală care crește maiestuos”. Adevărații protagoniști ai pieselor lui Vișniec nu aparțin unui regn clar definit, având deopotrivă caracteristici antropomorfe, zoomorfe sau mecanomorfe (precum ființele unicelulare sau ploaia-animal din *Teatru descompus*). În opinia milostivilor aruncători de pâine din *Buzunarul cu pâine*, nu e deloc sigur că ființa misterioasă din fundul fântânii e chiar câine, ei presupunând până și posibilitatea ca locuitorul fântânii să fi dorit să se sinucidă

– interlocutorii susțin de altfel o grotesc-umoristică polemică despre posibilitatea ca animalele să se sinucidă la rândul lor, după exemplul oamenilor.

În piesa intitulată, pirandellian, *Bine mamă, da' ăștia povestesc în actu' doi ce se-ntâmplă-n actu' întâi*, personajul principal al scenariului metateatral este o groapă neîncadrabilă unui regn anume, o groapă care cântă, are stări de spirit schimbătoare, e când tandră și maternă, când agresivă și cu impulsuri carnivore. În *Groapa din tavan*, în schimb, groapa deschisă în tavanul unei pivnițe adăpostind doi vagabonzi poate fi interpretată ca o metaforă a vidului de transcendență, sub zodia căruia destinele meschine ale antierilor lui Vișniec se resimt de un lirism al inutilității și disperării existențiale. Paraschiv și Macabeus orbesc și surzesc pe rând, își pierd atributele umane, fiind în cele din urmă împușcați de Soldatul bine echipat. Finalul, ca-ntr-o postmodernă parodie a senzaționalismului macabru al goticului, tinde parcă spre inducerea unei stări de catharsis negativ: peste cadavrele în sânge, se înalță o melodie tot mai puternică, „triumfând peste specia umană”. Tema beckettiană a așteptării mortificatoare și angoasante, prezentă și în piese ca *Angajare de clovn* și *Ușa*, este reluată în *Și cu violoncelul ce facem?*, în care reapare, conotat negativ, motivul muzicii ca preludiu, sublim și grotesc deopotrivă, al morții. Refugiați din fața unei bacoviene ploii apocaliptice într-o sală de așteptare, Bărbatul cu ziarul, Bătrânul cu baston și Doamna cu voal (devenind Doamna cu violoncelul) comit o crimă – motivul criminalului revine frecvent la dramaturgul optzecist –, exasperați fiind de armoniile elevate stârnite de Bărbatul cu violoncelul. Virtuozul este lipsit de posibilitatea sau de dorința vreunei comunicări cu semenii și absorbit într-un chip care se va dovedi a-i fi fatal doar de muza sa elitistă. Cei exasperați, în echilibrul lor precar, de o artă pentru ei inaccesibilă, omoară artistul aruncându-l afară în ploaie, thanaticul fiind legat așadar de un spațiu incert, deschis, itinerant. *Călătorul prin ploaie* este o fantezie poetică despre eșecul visului bovaric în atingere cu sordidul cotidian. În gara părăsită în care enigmaticul Călător prin ploaie ajunge, Șeful gării, Casierul și Hamalul, și nu mai puțin ingenua Ioana, în fond o complice a celorlalți, ascund sub blazarea și inerția lor un trecut dubios, lăsând să se ghicească că ar fi comis o serie de crime asupra precedentilor călători prin ploaie. Teatrul parabolic și abstract al lui Matei Vișniec tinde, după cum mărturisește scriitorul însuși, spre îmbinarea grotescului cu poeticul. Plasată sub zodia unei metafizici a

misterului, această dramaturgie părăsește paroxismele avangardiste ale lui Ionesco, dar și tragismul absurd al lui Beckett, pentru comicul gratuit al vorbăriei alienante – pe filieră caragialiană –, combinată cu răceala estetizantă și cu o paradoxală fantezie feeric-macabră în linie urmuziană.

Chei parabolice, urme textualiste

Farsele tragice ale lui Vișniec fac nu o dată dovada dezinvolturii autorului optzecist în a experimenta și inova în perimetrul speciilor și al categoriilor estetice consacrate. *Păianjenul în rană*, de pildă, este subintitulată „schiță dramatică”, propensiunea lui Vișniec înspre proza cu valențe dramatice și nu o dată filmice, ca la Julio Cortázar, combinându-se și cu nelipsitul lirism, unul când ironic, când tandru-comprehensiv la adresa personajelor sale. Alegorie a răstignirii christice (figura chistică fiind invocată prin denumirea perifrastică Cel rănit sub coastă), *Păianjenul în rană* este o parodie a scenei biblice a lui Iisus răstignit între cei doi tâlhari, semnul demonologic, de o ironie bulgakoviană parcă, al păianjenului din rana crucificatului marcând degradarea în derizoriu a mitului chistic, iar grotescul înlocuind sublimul îndeobște asociat stării de sacru. O altă „schiță dramatică”, *Omul care vorbește singur*, pare un ingenios experiment în direcția unei poetici a formelor dramatice fixe. Simetria tematică se reflectă în aceea formală a celor două părți perfect egale ale construcției dramatice. Structura „schiței” este speculară, prima secvență oglindindu-se în negativ, deopotrivă ca dispunere conflictuală și conținut, în cea de-a doua, ambele constituind un mic eseu dramatic despre relația dihotomică (și, paradoxal, reversibilă) feminitate – masculinitate, călău – victimă, stăpân – slugă, regizor – actor etc. În interiorul celor două cupluri prezumtive, proiectate în chip bovaric (F1 – Femeia 1, și B1 – Bărbatul 1, și, respectiv, F2 – Femeia 2, și B2 – Bărbatul 2, aceștia în calitate de complici sentimentali ai primilor), scenariul fantasmatic al unei mari iubiri ratate este înlocuit cu fantezmele de putere ale lui F1 și, respectiv, B1, fiecare dintre ei complăcându-se în a se imagina în postura de călău, stăpân, ori „regizor” al existenței celuilalt. În farsa absurdă intitulată *Dinții* reîntâlnim, ca în *Trei nopți cu Madox* sau în *Sufleurul fricii*, atmosfera morbidă parodiată, specifică goticului postmodern, personajele fiind morți-de-vii ori thanatice marionete ce amintesc

straniile scenarii de un umor escatologic ale lui Tadeusz Kantor. Grotescul marionetizării viului este amplificat prin condiția ontologică imprecisă a personajelor, menită să inducă cititorului o angoasă a incertitudinii și neliniștii privind propria condiție. Reversibilitatea relației călău – victimă (prezentă altă dată într-o piesă precum Artur, osânditul) revine în *Dinții*, cu o notă de ironie ori chiar batjocură transcendentală de astă dată: cei doi cumpliți jefuitori de cadavre se regăsesc în ipostaza finală de strigoi, ei fiind cei jefuiți de către Soldat până la urmă, la rândul-le, de... viață. Iar ambiguitatea ori chiar aparenta gratuitate semantică a replicilor, umoristice și morbide în același timp, plasează textul dramatic al lui Matei Vișniec în descendența paradoxalei feerii macabre a prozei kafkiene, și deopotrivă a celei urmuziene:

PRIMUL: Sunt ușor ca un fulg. Parcă nici nu mai am brațe [...] AL DOILEA:
Nu mă doare nimic... Uite, îmi mușc buza și nu curge nici o picătură de
sânge... PRIMUL: Al dracului! Oare ce ne-o fi furat ăsta?

O altă farsă gotică e *Apa de Havel*, elementul de parodie a unui scenariu polițist clasic rezidând în inversarea rolurilor criminal – victimă: Sinucigașul venit să-și cumpere arma ori otrava care să-i fie fatală îl omoară în chip surprinzător, în final, pe Vânătorul de arme, sperând în zadar că va fi ucis la rândul-i de mașina care-i pedepsește pe ucigași... În *Ușa*, ca de altfel și în *Angajare de clown*, așteptarea alienantă în anticamera morții este evocată cu accente grotești și lirice totodată, lirismul fiind acum unul al gratuitului existențial, încărcat de tristețe metafizică. Presimțirea terorii și chiar a extincției face ca infrapersonajele – mai degrabă niște apariții unidimensionale, depersonalizate – aflate în fața teribilei uși, o altă kafkiană Poartă a legii parcă, să devină de o politețe excesivă unele față de altele, căci există, cum spune P1, o „etică a sălilor de așteptare”. P2 în schimb pretinde morții impersonale (devenită la Vișniec, din prag metafizic al trecerii, mai mult o chestiune administrativă, medicală, o operație aseptică, ca la Dürrenmatt în *Fizicienii*) un „fior uman”: „Mă gândeam la partea cealaltă, la... Aș fi vrut ca totul să fie mai uman...”, pentru ca același P2 să remarce cu o timiditate a propriei angoase, mai apoi: „Nu vi se pare că miroase puțin a formol?”

În scenariul dramatic *Spectatorul condamnat la moarte*, impregnat de un ostentativ iz pirandellian încă din titlu, Matei Vișniec prelucrează motivul

Să nu privești înapoi

textualist, prezent cu precădere în proza românească optzecistă, al vieții care urmează un text pre-scris:

ACUZATORUL: Chiar credeți că tot ceea ce suntem noi capabili să spunem este deja scris? [...] Că tot ceea ce putem noi face și gândi până la capătul zilelor noastre este deja scris?

Țara lui Gufi părăsește manierismele textualiste specifice în mare parte congenerilor optzeciști ai lui Vișniec, această piesă în 3 acte fiind în fond un fermecător basm dramatic, am spune, care se resimte de voluptatea jocului lexical al autorului *Cuvintelor potrivite*, ca și de tot pe atât de argheziana „copilărire” tematică. Astfel, pentru Iola și Robderouă descoperirea mirificelor culori – până nu de mult ascunse vederii în parabola țară totalitară a orbilor – este concomitentă inițierii erotice. Un alt protagonist „copilărit” prin simpatetica ironie auctorială, bufonul rege Gufi, caricatură a unui dictator de tip Ubu, se complace în pitorescul limbajului interlop:

GUFI: Vreau să râd, mă, tălâmbilor! [...] Mă, ciungupungilor! Ziceți ceva... (Gufi începe să plângă.) Nu mă lăsați așa, mă! Nu mă lăsați baltă, mă, ciufuceilor!... Zăbăucilor...

Alteori, în aceeași piesă, Matei Vișniec conferă textului un lirism dramatic sui-generis, recurgând la formulări poematice cu topică inversă și cu inflexiuni de verset biblic:

ALT CURTEAN: Mai bine să facem oarece post și mai cu izbândă vom ieși...
[...] AL TREILEA CURTEAN: ...că mai de ispravă vom fi stând smirnă și ascultând pașii lui decât boncăluind și lăsându-l pe el să asculte pașii noștri...

Dar poate cel mai simptomatic mod de a experimenta creator în sfera limbajului dramatic și a construcției personajului este, la Matei Vișniec, acela al descrierii apofatice, protagoniștii săi, descinși din figurile impersonale și interșanjabile ale teatrului absurd, neavând vreun conținut ontologic anume: „ZENO: N-are înfățișare, n-are glas, nu bea, nu mănâncă, nu pășește, nu lasă urme [...]”.

Criticul Bogdan Crețu consideră că metafora orbirii era „suficient de sugestivă pentru lectorii cenzurii comuniste, specializați în descoperirea unor aluzii mult mai opace decât cele cuprinse în textul lui Vișniec, pentru a fi

permis publicarea piesei”⁴. Despre același indescritibil și misterios Văzător, Bubi povestește: „S-a lipit ca o boală. Nu se-nfurie, nu se grăbește, nu se lasă. E ca moartea”. Este, din nou, ca și când profeția lui Foucault s-ar fi adeverit, pentru personajele lui Vișniec: „Omul este o invenție căreia arheologia, efectuată asupra gândirii bulversate, îi dă cu ușurință în vileag data recentă. Și, cine știe, poate chiar sfârșitul apropiat. [...] Atunci putem pune rămășag că omul ar dispărea, asemenea unui chip desenat pe nisip la marginea mării”⁵.

Crearea unor astfel de personaje care teatralizează ori conferă teatralitate nonexistenței pare să confirme valabilitatea teoriei lui Elinor Fuchs despre treptata dispariție a personajului, a subiectului uman menit să centreze, altădată, drama psihologică sau de idei. În tranziția de la teatrul modernist la cel postmodernist, ceea ce se pune în scenă (sau se proiectează mental, în execuția pe o scenă imaginară) ar fi, după Fuchs, absența, moartea personajului⁶ din drama convențională a iluziei de tip realist și a celei logocentrice (cu un termen derridean) deopotrivă. Și totuși, Vișniec va recurge tot mai adesea, în piesele sale ulterioare, la pretexte teatrale aflate dincolo de gratuitul postabsurd, și chiar dincolo de relativismul ontologic postmodern, iar scriitura sa dramatică devine poetică și tot mai accentuat politică în același timp.

⁴ Vezi Bogdan Crețu, *Matei Vișniec – un optzecist atipic*, Iași, Ed. Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2005, p. 169.

⁵ Michel Foucault, *Cuvintele și lucrurile. O arheologie a științelor umane*, traducere de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu, studiu introductiv de Mircea Martin, București, Ed. Univers, 1996, p. 451.

⁶ Elinor Fuchs, *The Death of Character: Perspectives on Theater after Modernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1996, pp. 70-71.

Gherghina Seleușan-Cristea

Matei Vișniec, *Caii la fereastră*

Teatrul lui Vișniec, situat pe filiera kafkiană-ionesciană-beckettiană, asociază grotescul cu poeticul, tinzând, cum consideră Laura Pavel, „spre comicul gratuit al vorbăriei alienante – pe filieră caragialiană –, combinată cu răceala estetizantă și cu o paradoxală fantezie feeric-macabră în linie urmuziană” (Laura Pavel, *Teatru și identitate. Interpretări pe scena interioară*, 2012, p. 89). Formula sa dramaturgică are tangențe cu teatrul post-absurd, în piesele de început, pentru a deveni, totodată, teatru poetic și politic.

Piesa într-un act *Caii la fereastră* analizează trei microsecvențe care surprind, în stereotipii familiale, destinul a trei personaje: Fiul-Tatăl-Soțul, într-un timp istoric pe care îl trăiesc evocativ prin discursul Mesagerului. Acesta din urmă leagă unitățile textuale cu ajutorul unor mecanisme lingvistice specifice teatrului absurd: non-sensul, contradicția, repetiția, ele anulând convenția aristotelică. Dialogul mamă-fiu redă o comunicare deficitară, care se transformă treptat în două planuri discursive paralele. Discursul mamei e persuasiv, autoritar: „Ai mâncat cam repede. Nu e bine să mănânci repede. Cine mănâncă repede face firimituri. N-ai făcut firimituri?”. Fiul construiește dialogul din obsesii și premoniții care aduc în centrul universului lui ficțional un zoomorfism întâlnit și în alte piese (*Groapa din tavan*, *Omul cu calul*, din *Teatrul descompus*): „Calul e nebun, mă crezi? Se uită mereu în spate, de parcă ar aștepta o trăsură.” Sentimentul de neliniște crește treptat, tocmai prin tensiunea declanșată de transformarea dialogului în monolog, iar personajul pierde caracteristicile care îl definesc, devenind o marionetă supusă unui joc mecanic discursiv, prin reluarea automată a replicilor. Aceasta e întreruptă brusc printr-un artificiu textual dramatic reprezentat prin anticlimax, moment surprins prin revenirea Mesagerului de la rolul impersonal istoric la funcția personală de Mesager al morții fiului. Tragismul situației e atenuat prin jocuri

lexicale, parodiind situații și contexte într-un registru tragi-comic, cu elemente de farsă: „Mama: Domnule, dumneata, vrei să-mi dai o veste proastă. /Mesagerul: Da, doamnă, dar nu știu cum să încep. /Mama: S-a întâmplat ceva cu fiul meu? /Mesagerul: Am reușit să transmit cele mai îngrozitoare vești în modul cel mai subtil cu putință.”

Semnul prevestitor al morții – apa neagră – e, de fapt, la Vișniec, o apă muzicală, neliniștea pe care o resimt personajele în fața unei întâmplări neprevăzute fiind atenuată de muzică (trompetă, picături, tunete, groapa care cântă, violoncelul), sau amplificată printr-o trecere în comunicarea non-verbală, odată cu aneantizarea anti-personajului marionetă. Situația trece din tragic în comic, apoi în derizoriu, prin secvențele lingvistice care devin automatisme, jocuri de limbaj ce declanșează o stare de neliniște interogativă prin formula poetică discursivă: „Fiul dumneavoastră a fost blând ca o adiere de vânt... Pur și simplu a dispărut din univers.”

A doua secvență istorică (1745) introduce ca personaje tatăl și fiica, dar, în didascalii, are loc inversarea rolurilor, sugerându-se astfel reducerea personajului la o marionetă fără dimensiune psihologică. Elementele de legătură între secvențe, care parodiază convenția aristotelică, sunt calul și Mesagerul, ce rămân cunoscute lectorului prin funcția textuală de evocare, și creează o pseudo-cronologie a secvențelor dramatice. Mesagerul anunță nebulia tatălui, care este adus într-un scaun cu rotile, urmărit de un cal: „Singurătatea însă la întoarcere l-a dat gata... Și plus de asta, l-a urmărit și calul...”. Elementele caracteristice absurdului redau un efect comic, prin incongruența generată de amestecul planurilor discursive, astfel încât piesei *Caii la fereastră* i se potrivește din plin remarca lui Ionesco: „Totul este limbaj în teatru, cuvintele, gesturile, obiectele, acțiunea însăși, căci totul servește la a semnifica, totul nu este decât limbaj.”

Secvența a doua reia, într-o manieră alegorică, tema neliniștii și a fricii de celălalt, recurentă în piesele dramaturgului, în care verdictul sartrian *L'enfer est l'autre* apare, fie în motivul dublului (Bruno – Gubi, Paraschiv – Macabeus), fie în angoasa declanșată de presiunea spațiului claustant (anticameră, pivniță, groapă), fără salvare. Un alt element evocator al dramei clasice ar fi geamantanul cu flori, care devine și element de recuzită, pe care se odihnește Mesagerul și revine în toate secvențele, element de construcție textuală ce

distruge parodic congruența universului mimetic, plasându-se la nivelul ficțiunii anti-mimetice, în care se anulează convenția clasică.

Ultima secvență conține aceleași elemente textuale de legătură discursivă, personajele jucând acum soțul și soția, care află de la Mesager că soțul a călcat în picioare, dar „mormântul lui e acolo, pe tălpile bocancilor...”. Moartea nu poate fi în niciun caz eroică: în ciuda contextului istoric grandios prezentat de Mesager cu sunete de tobă, moartea rămâne, ca în alte piese ale lui Vișniec, parodică și uneori cu o tentă grotescă, prin tușele caricaturale care subminează momentul eroic și îl trec în derizoriu și în anonim. Mesagerul devine Hans, omonim al soțului, care e ușor de înlocuit, nefiind decât o piesă într-un puzzle, în care, de la bun început, scriitorul a construit și deconstruit ludic personajele. Registrul tragicomic descinde atât din teatrul absurd (Ionesco, Kafka, Beckett), cât și din poetica ficțiunii anti-mimetice cu origine în poezia scriitorului, care descoperă filonul dramatic prin „percepția dramatică asupra lumii” (Matei Vișniec, interviu: „Rădăcinile mele sunt în România, iar aripile în Franța”, *Lumea Magazin*, 2002, nr. 2).

Sufleorul fricii

Prima piesă a scriitorului Matei Vișniec poate fi interpretată ca un text-program estetic al dramaturgului, descendent într-o măsură al postmodernismului, prin mecanismele textualității, care se regăsesc în unele piese (*Ultimul Godot*), alături de filonul kafkian-ionescian-beckettian, într-un concept estetic original de teatralitate contemporană.

Titlul, ca în alte multe situații, conține *in nuce* o metaforă, „sufleorul” fiind personajul invizibil din teatru alias Cântăreața cheală la Ionesco, care deține adevărul despre personaje și care poate, printr-o ușoară tendință malițioasă, să transforme o tragedie într-o comedie sau farsă, cum se întâmplă de multe ori prin încadrările date de autor propriilor texte. Astfel, în primul text cronologic inserat în volumul de teatru și scris în timpul studenției, deci imposibil de jucat în România decât după '90, personajul invizibil, dar devenit vizibil prin decizia de creare a textului, se transformă într-un exponent al fricii, transcrisă printr-un monolog dramatic dens, cu elemente auto-reflexive textuale și estetice.

Piesa într-un act are două personaje: Bruno, recurent în onomastica lui Vișniec, asemenea lui Jacques sau Béranger la Ionesco, și Bărbatul tăcut, devenit, la sfârșit, o marionetă gonflabilă, care dispăre (aflăm din didascalii) în geamantanul elegant al lui Bruno. Spațiul este proiectat ca o berărie, loc al întâlnirilor din schițele lui Caragiale, în care „amicii”, odată intrați, nu mai ies decât dimineața, sub o dereglare majoră a simțurilor ce pot explora empiric realitatea, „simț enorm și văz monstruos”. La Vișniec valențele simbolice ale toposului își pierd atributele întâlnirii amicale, în ciuda sugestiilor de farse de carnaval, prin imixtiunea petrecăreților și a vocilor care, ca într-o *Noapte furtunoasă*, încurcă spațiile și le transformă într-o scenă a *quiproquo*-ului. Funcția de evocare metatextuală a situațiilor caragialiene e doar un indiciu *à la Ionesco*, secvența în care Mary servitoarea devine Sherlock Holmes pentru a încurca și mai tare lucrurile care „nu sunt ceea ce par”. Berăria rămâne, la Vișniec, mai degrabă o reminiscență a spațiului colocvial al lui Caragiale, al amicilor, având conotații îndeosebi cu cafenelele din picturile lui Hopper, în care personajele mai degrabă se izolează de ceilalți, prin alienare și fuga de realitate. Acum berăria devine o scenă sau o falsă scenă, pentru că Bruno e un fals actor sau personaj în piesă, demontând argumentele unei estetici a convenției aristotelice, prin anularea iluziei. Bruno ne introduce în monologul lui direct, fără preambul, încercând să ne pară cunoscut pentru a se putea confesa într-un *a parté*, pentru că bărbatul tăcut e o marionetă care apare doar prin elemente paraverbale, explicate în didascalii, „cască, e plictisit, se întinde, se uită în altă parte”. În schimb noi, lectorul-spectator suntem numai ochi și urechi la discursul auto-reflexiv al lui Bruno, despre tot ceea ce poți defini ca întrebări ale omului modern: Cine sunt eu? Cine e celălalt? De ce te simți amenințat? Care e diferența între frică și angoasă? De ce sunt singur? De ce nu pot găsi un celălalt? Ce este comunicarea? Cum mă pot salva? Cine și unde e Dumnezeu? Sensul textual desprins din monologul lui Bruno, căci celălalt personaj, Bărbatul tăcut, până la urmă dispăre în geamantan, ca și cum ar fi fost un alter ego, este legat de libertatea omului. Construcția discursivă e structurată după modelul dialogului „știți, eu sunt un visător”, „nu vă beți berea?”, „Am așa câteodată o neliniște [...] (pauză, își șterge fruntea de sudoare)”, „Cei doi trag cu urechea... ascultă ce vorbim”, „Domnule, sper că ceea ce am discutat să rămână între noi... Nu fiți naiv.” Retorica, în discursul lui Bruno, uzează de

mijloacele uzuale persuasive: argumente, prezentare, motivație, până în momentul în care apare cuvântul „nebun”.

Trimiterile la nebunia fizicienilor lui Dürrenmatt, care sunt nebuni pentru că altfel nu ar putea spune adevărul, apar și la personajul lui Vișniec. Acel pact al convenției dramatice se face în momentul în care a fi de acord că nu e nebun, sau a accepta că e nebun, ține de opțiunea fiecăruia, sufleurul – personaj invizibil – va face pactul cu tine, lectorul/spectatorul, pentru a se confesa și a spune adevărul. Totul este regizat, „lumea e o scenă”, Shakespeare a fost primul sufleur care a spus adevărul, „Credeți-mă, am lacrimi în ochi, în acest moment, când sunt silit să vă mărturisesc un adevăr atât de crud... dar toți nu sunt decât elementele secundare ale complotului, da, acesta este cuvântul! Elementele uriașului complot pus la cale împotriva cui nu se știe încă.”

Discursul alegoric despre frică punctează într-un crescendo amplificat de importanța adevărului spus, dând limbajului funcția de personaj care poate manipula oamenii „Numai Frica ne ține în viață”, „Cine sunt eu? Nu sunt ceea ce par. Eu sunt însuși Diavolul.” Argumentele se succed pentru a ajunge, prin valențe textuale simbolice, la marele adevăr: „raiul murdăria frica perfidia sunteți dumneavoastră.”

„Dumneavoastră, omul care tace” devine punctul maxim al acestui discurs auto-destructiv, care atinge momentul paroxistic pentru ca mai apoi piesa să renunțe la replicile sufleurului, acesta părăsind scena-berărie, după, ce în didascalii, refuzându-i-se dreptul de a mai avea replică, pleacă acasă, alături de alter egoul său gonflabil.

Text programatic pentru estetica dramatică, *Sufleurul fricii* însumează toate prerogativele pe care dramaturgul le va construi pentru reprezentarea universului anti-mimetic, în piesele sale: comicul ca mecanică implacabilă repetitivă a clișeelelor, problematica omului modern prin frica și angoasa privării de adevăr și de libertate, imposibilitatea comunicării datorită alienării în societatea contemporană, condiția absurdă într-o lume lipsită de sens, motivul visului revelator, tema morții salvatoare după o așteptare incertă, parodiarea morții ca moment glorios. „Dumneavoastră, omul care tace” reprezintă, în piesa lui Vișniec, personajul invizibil, poate regizorul, poate Dumnezeu, care, într-un text post-absurd, va renunța să dea sens explicit lumii create.

Marian Popescu

Dramaturgia de dinainte de 1989, azi

Mărturisesc că am primit cu reticență invitația lui Liviu Malița privind re-lectura unei piese de dinainte de 1989 despre care aş putea crede că „rezistă” și azi. În ce mă privește, acceptând, totuși, mă pun singur într-o situație ciudată. Cum? Câteva explicații, pe *fast-forward*.

1. Sunt unul dintre (foarte) pușinii care au publicat o carte numai despre dramaturgia română. A apărut în 1987, la Editura Eminescu. Titlul: *Teatrul ca literatură*. Era o pledoarie pentru statutul literar al piesei de teatru și pentru statutul de autor al dramaturgului. Ca și în alte articole, de dinainte și de după această carte, voiam să atrag atenția asupra vulnerabilității teatrului românesc exact în ce privește componenta sa *scrisă*: dramaturgia. Pe atunci, nu existau cursuri de scriere dramaturgică, nu exista practica lucrului în comun, autor-regizor-actori, nu exista funcția de *dramaturg* în teatre. Autoritățile ideologice nu permiteau pur și simplu acest lucru. În Polonia, însă, în aceiași ani '70-'80, lucrul era posibil. Am aflat târziu cum.
2. Insistența mea venea și ca răspuns la cenzura dură aplicată textului pentru teatru. Am recurs la „jocuri cu mai multe strategii”, pentru a face ca această insistență să însemne ceva. M-a și costat.
3. După 1989, am creat și organizat primul concurs de piese de teatru, prin UNITER. Scopul era să stimulăm producția de texte originale. În timp, ceea ce știam, s-a confirmat: i se reproșa concursului că piesele câștigătoare nu sunt *jucate* (de fapt, majoritatea au avut versiuni scenice, dar fără impact), că multe sunt *proaste* sau *slabe*. Am invitat, în jurii, cronicari, critici de teatru, regizori. De la un moment dat, m-am îndepărtat de concurs.

4. În primii ani după 1989, am organizat, prin UNITER, primele proiecte teatrale bilaterale cu Marea Britanie, unde o componentă era dramaturgia. Acei primi ani, când am construit UNITER-ul (1990-1994), părea că totul e posibil. Treptat, în ani, practicieni mult mai tineri decât mine au parcurs experiențe de formare și de creație semnificative în zona scrisului pentru teatru. Azi, ideea că teatrul „nu este literatură” pare să fie un bun comun. Deși...
5. Tot la UNITER, am înființat, în 1993, prima editură exclusiv de teatru, UNITEXT, cu colecții și serii, antologii dedicate autorilor români. Aici a apărut/apare și piesa câștigătoare a concursului „Piesa anului”.
6. Am funcționat, înainte de 1989, de la un moment dat, nu numai ca un critic teatral, dar și ca apărător mai ales al generațiilor mai tinere de regizori, în mod special, adică în zona unde cenzura dădea atacurile cele mai dure. Situația dramaturgului era dramatică, pentru că cenzura erape viu, cu textul în față, între cenzor și scriitor. Texte de Marin Sorescu, Ion Băieșu, Dumitru Solomon, Teodor Mazilu sau chiar D.R. Popescu (care nu obiecta deloc, se pare) au fost subiectele „războiului” rece (de fapt, era chiar fierbinte!) între ideologic, propagandă, teatre și scriitor. De multe ori, piesa suporta *dubla cenzură*: prima oară, la aprobarea textului ca...literatură, apoi ca „text în spectacol”. Nu odată ce trecea de prima cenzură, nu era admis la a doua. Cei care s-au ocupat de cenzură (în teatru), după 1989, știu despre asta. Am realizat, de altfel, primul studiu, la noi, despre relația teatru-cenzură, în 1994, ca parte a proiectului „The Dissident Muse”, organizat de Institutul Olandez de Teatru, al cărui director, Dragan Klaic, urma să-mi devină prieten apoi.

OK. *Back to business*. Cu un bemol: re-lectura pieselor de dinainte de 1989 ar fi bine să fie făcută (și) de *regizorii de teatru*. Criticii pot aproxima, pot greși. (Dar n-ar admite asta!)

Autorii dramatice selectați de mine pentru cartea din 1987, cei pe care „pariam” literar la acea vreme, cei pe care i-am susținut, au fost șapte, „cei șapte magnifici”, în lectura mea de atunci: Romulus Guga, Teodor Mazilu, Gellu Naum, D.R. Popescu, Alexandru Sever, Dumitru Solomon și Marin Sorescu. După primul capitol al cărții, teoretic, intitulat „Mic tratat despre riscuri sau Teatrul ca literatură” (unde partea a doua indica un drum, „De la

citire la teatru”), i-am pus pe cei șapte sub genericul indicativ „Mărturii ale timpului care trece. Eseuri dramatice”. Eram conștient că textul dramatic era perisabil, dintr-un punct de vedere, dar „rezistent”, din alt punct de vedere.

Primul care mie îmi mai spune *ceva* azi este Teodor Mazilu, cu *Acești nebuni fățarnici*. E un bestiariu al ipocriziei, cu personaje ca variante moderne ale acelor *morality plays* din perioada medievală. Un teatru de replică, cu schimburi dialogale care, într-o gândire regizorală din cultura digitală, ar putea să se adreseze direct publicului. Să-l ia complice la imensul spectacol al ipocriziei, *ipocrizia disperării*, ca să preiau titlul unui volum de eseuri al dramaturgului. Dramaturgul fixează câteva *caractere*, Iordache, „un bărbat care vrea să petreacă bine și să moară în somn”; Camelia, „o femeie care distruge moralul bărbaților”; Silvia, „o femeie care reface moralul bărbaților”; Adam, „un bărbat incoruptibil”; Dobrișor, „un individ dubios”; Sublimul în caz de forță majoră; Bărbatul cu capu-n nori; O lichea întârziată – care devine, la o adică, al doilea incoruptibil. Dialogul cultivă formulări paradoxale, gen: „deși nu ai nimic deosebit, ai totuși un ce anume”; „vara sunt ocupată cu străinii, dar iarna te-aș iubi sincer”; „aș vrea să fiu cutremurat de miracolul existenței, anafura ei de viață”; „Nu vrem să fim fericiți! Avem și așa destule necazuri”; „Singurii bărbați care au mai rămas suntem noi, femeile” ș.a.

Construcția piesei e, desigur, mai puțin „dramatică”, dar replicile care stabilizează situațiile personajelor, întâlnirile lor, drumul în Rai și, apoi, revenirea pe pământ, cu „revelațiile” privind propria umanitate, toate conturează o geografie a umanului care nu ne e străină nici azi. Piesa intră într-o subtilă relație cu *Proștii sub clar de lună*, ambele fiind de pe la jumătatea anilor '60, când absurdul din teatrul occidental al deceniului anterior stimula apariția unei replici consistente prin absurdul teatrului din Europa Centrală și de Est.

Întâlnindu-l odată pe Martin Esslin, după 1990, l-am întrebat cum ar privi traducerea în română a celebrei *Teatrul absurdului*? M-a privit și mi-a spus că celebrul concept poate să nu mai fie de actualitate acum. După cum vedem, și cărți de critică precum aceasta sau, la fel de celebra *Shakespeare, contemporanul nostru* (Jan Kott), ar putea/trebuia re-citite acum ca și exercițiul acesta al re-lecturii pieselor de odinioară. Exercițiul are, fără îndoială, valoare: ne face să „vedem” viața literaturii, a dramaturgiei, a criticii ca o dinamică specială a ideilor în relație cu timpul lecturii. Ce mi se pare aici relevant, de neocolit, e faptul că nimeni nu poate ști *ce a vrut să „spună” autorul*. De aceea, re-lectura

poate restabili viața textului în relație directă cu cea a scenei teatrale și a modului în care creatorii, interpreții resimt, re-gândesc această viață.

În fond, nici Shakespeare n-a fost jucat, în Europa, tot timpul. Au fost lungi perioade în care „dispărea”. Vorba lui Marin Sorescu, „răcea” și se ducea „să moară puțin”. Un text pentru teatru este mort, uitat, neglijat până când vine cineva și îl trezește la viața scenei de acum. Pentru publicul de acum.

De fapt, ideea de piese bune nu există ca atare. Există o practică a scenei care funcționează precum scria Caragiale: „Teatrul bun nu e acela unde se fac piese bune, ci unde se fac bine piesele”. Scrisul auctorial a deplasat centrul de greutate dinspre Autorul de literatură spre Autorul de spectacol.

Dosare de spectacol. 1990-2020

Daiana Gârdan

Repertoriile teatrale în România de azi (1990-2020) și locul pieselor scrise în comunism. O prezentare cantitativă

Care este moștenirea *de facto* a realismului socialist și a culturii literare și artistice din perioada comunistă după 1990 și astăzi? Ce rămâne, dincolo de intuițiile cercetătorilor și ale profesioniștilor în domeniu, viu și activ în praxisul cultural și artistic? Care sunt acele obiecte care au reușit să recâștige o poziție privilegiată, deschisă consumatorilor contemporani de cultură, în ciuda sau chiar pentru încărcătura lor ideologică? Discursul postdecembrist în România (și nu este, firește, un fenomen singular în economia fostului bloc sovietic), caracterizat de un puternic anticomunism pe care rețelele de intelectuali din diferite zone ale culturii l-au întreținut cu prețul a numeroase clivaje cu valențe negative, nu și-a epuizat nici resursele de autoalimentare, nici influența asupra obiectelor culturale, fie că vorbim despre literatură, cinematografie, teatru sau alte forme artistice. Proza, poezia, dramaturgia produse în a doua jumătate a secolului al XX-lea sub presanta mână de fier a cenzurii comuniste au fost printre primele fenomene culturale anatemizate și respinse de pe piața culturală, de cele mai multe, fără nicio tentativă de judecată estetică. În convenția anticomunismului feroce, romanele realist socialiste au reprezentat o „subliteratură, de o simplitate vulgară și tâmpă [...] creată prin tehnici de manipulare [...] pentru fanatici ai idealului egalitarist”¹, poezii, „simple megafoane, când mai sonore, când mai răgușite ale partidului”², cinematografele și scenele de teatru – divertisment și instrument al propagandei. Este, așadar, de așteptat că pe fondul acestor degrabă tranșatoare verdictes, recuperarea unor autori sau a unor opere în anii 1990-2010 în speță era o sarcină cel puțin dificilă pentru orice director de programe

¹ Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza*. Ed. II, Editura Fundației PRO, București, 2006, pp. 22-24.

² *Idem*, *Literatura română sub comunism. Poezia*. Ed. II, Editura Fundației PRO, București, 2006, p. 34.

editoriale sau culturale sau pentru orice profesionist care activa în poziții de însemnătate în instituții culturale de stat. Premisele expuse aici își au corespondent în răspunsurile generoase oferite de către respondenții anchetei de față. Una dintre ideile esențiale care pare să unească critica de specialitate și personalitățile care activează ca profesioniști ai scenei, actori, regizori, se leagă de necesitatea de a repune în scenă piese considerate, aproape unanim, valoroase, din perioada comunistă, de necesitatea de a repopula scena românească cu titluri care au fost, pe nedrept, puse la zidul istoriei. Această tendință predilectă în această fericită coagulare de opinii extrem-contemporane vorbește, cred, despre o binevenită recalibrare a discursului românesc despre perioada comunistă, care, în sfârșit și probabil pentru prima dată în istoria recentă, își permite să ia o considerabilă distanță de la evenimentul revoluției și de la „teribilii ani” ai regimului totalitar. Această repunere în context a unor produse culturale care au făcut parte dintr-o lume guvernată de legi diferite este văzută acum mai puțin ca o încălcare a unor principii legate de o datorie morală resimțită colectiv după 1989 și mai mult ca o relocalizare a unor autori care au poate pentru prima dată șansa la o relectură critică epurată atât de grila misiunii propagandiste, cât și de prejudecățile postcomuniste care, până după 2010, egalau cu opiniile anticomuniste.

Textul de față are o miză metacritică, și, totodată, instrumentală. Metacritică deoarece voi încerca să identific câteva fire roșii ale comentariilor incluse în volumul de față; instrumentală deoarece voi încerca o dare de seamă cantitativă despre repertoriile teatrale din principalele teatre românești active în ultimele trei decenii, o prezentare cu mize panoramice care ar putea fi folosită pentru mai bine documentate, mai specializate și mai complexe analize ulterioare de către specialiști în domeniu. Ca liant, îmi propun să însoțesc aceste date brute și „funcționărești” cu un comentariu coroborativ între intuițiile și răspunsurile celor intervievați și realitatea din teren. Înaintea inventarierii, consider necesare câteva date despre metodologie. Prezentarea de față nu poate și nu își propune să depășească acest nivel al punerii înainte. Justificarea importanței unui asemenea demers vine, sigur, pe fondul noilor și importantelor câștiguri pe care noua turnură cantitativă și computațională le-au avut în ultimele decenii în studiile culturale, istorice și literare și, ca urmare, mai recent, în studiile teatrale.

Datele de față au fost colectate și organizate printr-un demers simplu și analog, manual, cu ajutorul unui instrument foarte important care a completat de cele mai multe ori lipsurile din programele teatrelor. Mă refer la platforma *cIMeC* (<http://www.cimec.ro/Teatru.html>) dedicată patrimoniului cultural național și găzduită de Institutul Național al Patrimoniului.

Ca în cazul oricărei cercetări cantitative, rezultatele sunt la fel de relevante pe cât sunt de bune instrumentele folosite. Și în cazul de față, ca în cea mai mare parte a analizelor cantitative realizate pe corpus ori baze de date românești, resursele folosite sunt resurse care nu au fost gândite pentru demersuri cantitative la momentul elaborării lor. Așadar, este lesne de înțeles că numărătoarea este, în cel mai fericit caz, aproape de adevăr, dar, în orice caz, aproximativă. În urma acestui efort de identificare a pieselor autohtone scrise și jucate în timpul regimului comunist după anii 1990 pe scenele teatrelor românești, aproape de piese au fost extrapolate. Următorul segment al acestui capitol le prezintă împreună cu detaliile și informațiile făcute publice despre ele și accesibile.

Prima observația generală despre aceste date este perfect coerentă cu intuițiile celor care activează în domeniu: producția pusă în scenă după 1990 concentrează, conform datelor existente, un număr de piese autohtone scrise în perioada comunistă care nu depășește, în termeni de procente, 10% din operele totale.

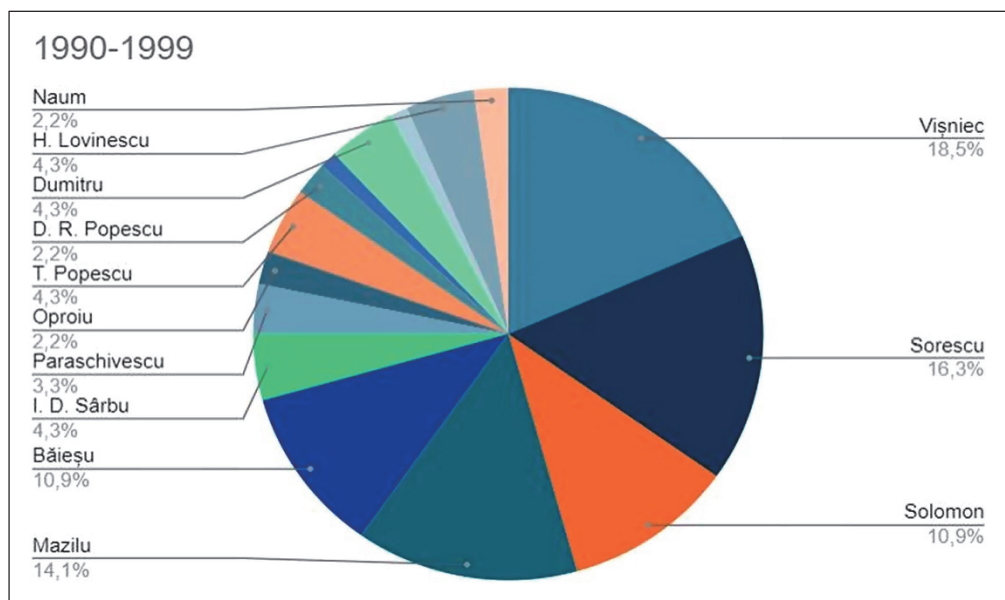
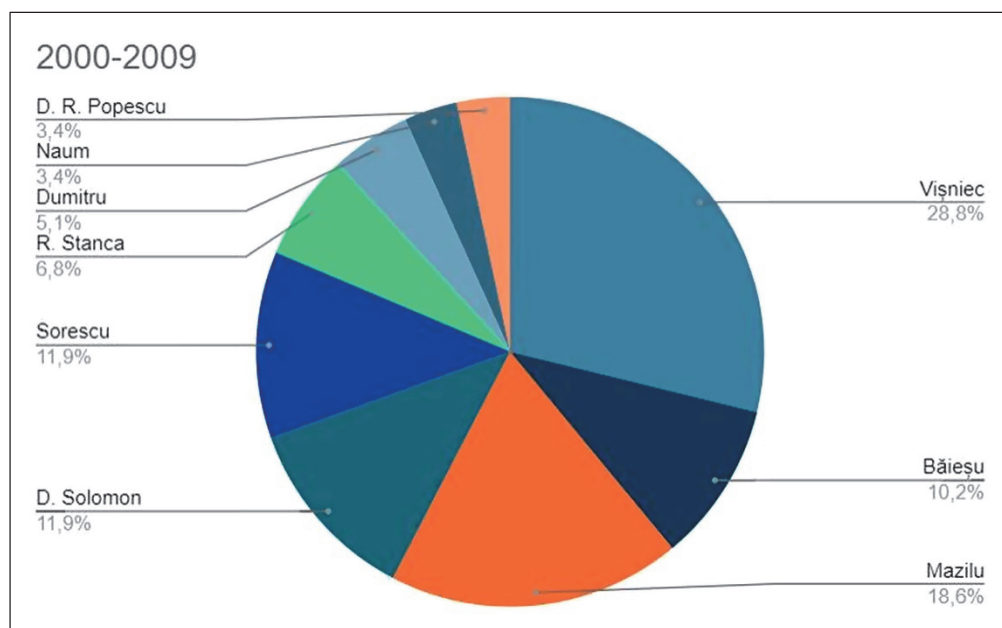


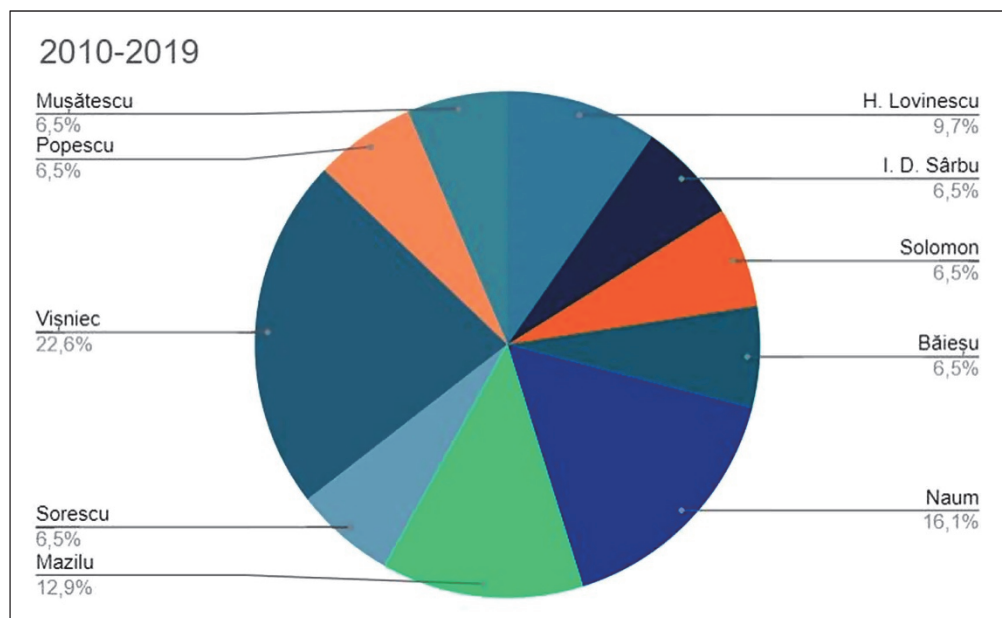
Figura de mai sus³, o reprezentare grafică a celor mai prezenți autori în repertoriile din anii 1990 transparentizează o logică de selecție canonică. Distribuția acestor autori predilecți (dintre care se remarcă mai ales: Matei Vișniec, Teodor Mazilu, Dumitru Solomon, Marin Sorescu, Ion Băieșu) în toată țara, în teatre din toate zonele țării, pot conduce la intuirea unui așa zis canon nespus. Următoarea perioadă vizată pentru această analiză cantitativă, 2000-2009, nu este nici ea mai bogată în puneri în scenă ale pieselor scrise în timpul regimului comunist. Dimpotrivă, conform datelor accesibile, între 2000 și 2009 mai puțin de 6% din repertoriile teatrale au cumulat aceste opere care ne interesează în lucrarea de față. În teatrele din capitală se joacă piese semnate de aceiași autori pe care îi enumerasem și în segmentul anterior, iar o încercare de organizare statistică a acestora arată destul de asemănătoare cu cea pe care am redat-o pentru prima perioadă.



Odată cu 2010, informațiile despre repertoriile teatrale devin tot mai sărace. Instrumentul pe care l-am utilizat pentru primele două decade postcomuniste indexează din ce în ce mai puține materiale, fapt care obligă

³ Diagrama vizată și diagramele următoare nu conțin și referințele care au avut mai puțin de 2 reprezentări în perioadă, fiind irelevante statistic, chiar și într-o analiză care operează cu date de dimensiuni reduse.

reorientarea acestei cercetări către instrumente de inventariere mai puțin consecvente și, în niciun caz, exhaustive, cum ar fi paginile web ale teatrelor vizate pentru această discuție care pun la dispoziție (incomplet, sporadic) programele pentru stagiuni din ultimii ani sau proiecte editoriale care discută repertorii teatrale, dar care au, fără îndoială, o selecție de cele mai multe ori tendențioasă.



Consider important să reiterez și în încheierea acestei dări de seamă cantitative caracterul parțial al datelor utilizate. Este evident că perioada inventariată aici nu a fost la fel de săracă în puneri în scenă ale pieselor vizate precum au fost de econoame resursele publice. Acesta este unul dintre principalele argumente pe care le folosesc atunci când susțin, la unison cu mulți reprezentanți ai acestei noi paradigme, aplicarea metodelor cantitative pe corpusuri de la oarecare distanță. Astfel, alte cercetări viitoare pot fi mai revelatoare și pot trage concluzii mai adecvate decât cele de față. Deocamdată, însă, și pentru mizele acestui scurt eseu, consider că datele prezentate sunt un argument important în susținerea acestei teze centrale a volumului de față, și anume coagularea unui canon dramatic din perioada comunistă chiar în lipsa unei metacritici și a unor instituții legitimizează a unui astfel de corpus. Tendințele de selecție ale autorilor și ale pieselor puse în scenă sunt vizibile

deja și în acest demers care nu a avut la îndemână *big data*, ci mai degrabă un peisaj aproximativ.

Ca nouă paradigmă de înțelegere a fenomenelor culturale, literare, artistice – ce vine, firește, împreună cu un nou set de metode specifice – analiza cantitativă, cu destule manifestări deja și la noi, se dorește și în cazul de față un complement, un argument suplimentar, un argument factual merit să confirme intuițiile educate din domeniu. Turnura morettiană în studiile literare a reverberat în toată cultura umanistă. Acest experimental și timid segment de cercetare vrea să fie o contribuție dintre cele de început de drum pentru o emergentă paradigmă cantitativă și în domeniul dramaturgiei în spațiul românesc.

Anexă

Nr. crt.	Autor	Titlul piesei	Datele reprezentației
1	Alexandru, Radu F.	<i>Domnul Sisif</i>	Centrul de proiecte culturale ARCUB, București, 26.06.2008, r. Mircea Cornișteanu.
2	Anania, Valeriu	<i>Hoțul de mângăritare</i>	Teatrul „Bacovia”, Bacău, 30.10.1999, r. Constantin Dinischiotu.
3	Baranga, Aurel	<i>Interesul general</i>	Teatrul Tineretului, Piatra Neamț, 19.09.2003, r. Felicia Dalu. Teatrul de Stat, Constanța, 15.05.2005, r. Felicia Dalu.
4	Baranga, Aurel	<i>Fii cuminte, Cristofor</i>	Teatrul Național „Vasile Alecsandri” Iași, 22.04.2001, r. Liviu Manoliu. Teatrul George Ciprian, Buzău, 2007, r. Diana Lupescu, cu Ada Navrot.
5	Baranga, Aurel	<i>Opinia publică</i>	Teatrul Național „Radu Stanca” Sibiu, 2010, r. Theodor Cristian Popescu (scenografia Dragoș Buhagiar, coregrafia Florin Fieroiu).
6	Băieșu, Ion	<i>Boul și vițelii</i>	Teatrul „Mihai Eminescu”, Botoșani, 07.05.1994, r. Ioan Bordeianu. Teatrul „I.D. Sârbru”, Petroșani, 30.03.2002, r. Radu Băieșu.
7	Băieșu, Ion	<i>Dresoarea de fantome</i>	Teatrul Dramatic, Baia Mare, 01.03.1993, r. Marius Olteanu. Teatrul Național „Vasile Alecsandri”, Iași, 02.10.1994, r. Irina Popescu Boieru. Teatrul „Odeon”, București, 24.05.1996, r. Gheorghe Radu.
8	Băieșu, Ion	<i>Dush(i) cu presul</i>	Teatrul Clasic „Ioan Slavici”, Arad, 2013.
9	Băieșu, Ion	<i>Escroci în aer liber</i>	Teatrul Mignon București, 2013.
10	Băieșu, Ion	<i>Gărgărița / Nasul</i>	Teatrul de Stat „Victor Ion Popa”, Bârlad, 14.01.1996, r. Ion Crișu.
11	Băieșu, Ion	<i>Iubirea e un lucru mare (spectacol inspirat de Tanța și Costel)</i>	Teatrul „Arca” din Clubul „La Scena”, București, 2012.
12	Băieșu, Ion	<i>În căutarea sensului pierdut</i>	Teatrul Dramatic „Fani Tardini”, Galați, 19.05.1990, r. Mihai Lungeanu. Teatrul de Stat, Turda, 13.02.1997, r. Marius Olteanu.
13	Băieșu, Ion	<i>Nu muriți din întâmplare</i>	Teatrul Național „Vasile Alecsandri”, Iași, 14.03.1995, r. Ion Sapdaru.

Nr. crt.	Autor	Titlul piesei	Datele reprezentației
14	Băieșu, Ion	<i>Preșul</i>	Teatrul „George Ciprian”, Buzău, 24.04.1999, r. Răzvan Săvescu. Teatrul „I.D. Sârbu”, Petroșani, 13.01.2018, r. Radu Botar. Teatrul Național „I.L. Caragiale”, sala Studio, 22.03.2019, r. Mircea Cornișteanu.
15	Băieșu, Ion	<i>Refacerea vieții</i>	Teatrul „I.D. Sârbu”, Petroșani, 30.03.2002, r. Radu Băieșu.
16	Băieșu, Ion	<i>Regina Lear</i>	Teatrul „I.D. Sârbu”, Petroșani, 25.03.2001, r. Horațiu Ioan Apan.
17	Băieșu, Ion	<i>Tanța și Costel</i>	Teatrul „I.D. Sârbu”, Petroșani, 05.03.1999, r. Marius Oltean. Teatrul Dramatic „Fani Tardini”, Galați, 07.03.1999, r. Vasile Toma. Teatrul Național „Mihai Eminescu”, Timișoara, 01.11.2000, r. Vasile Toma.
18	Băieșu, Ion	<i>Vânătorii</i>	Teatrul Tineretului, Piatra Neamț, 11.06.2011, r. Rareș Pirlog.
19	Băieșu, Ion	<i>Vederea</i>	Teatrul „I.D. Sârbu”, Petroșani, 24.06.2004, r. Radu Băieșu. Teatrul de Vest, Reșița, 16.03.2008, r. Radu Băieșu.
20	Breban, Nicolae	<i>Bătrâna doamnă și fluturile</i>	Teatrul „Toma Caragiu” Ploiești, 17.09.1999, r. Lucian Sabados.
21	Breban, Nicolae	<i>Culoarul cu șoareci</i>	Teatrul Național „Vasile Alecsandri”, Iași, 10.01.1993, r. Ovidiu Lazăr.
22	Cacoveanu, Viorel	<i>Mă propun director</i>	Teatrul de Vest, Reșița, 16.03.1990, r. Mihai Manolescu.
23	Cacoveanu, Viorel	<i>Seneca sau sfârșitul unei iubiri</i>	Teatrul Național „Lucian Blaga”, Cluj-Napoca, 28.05.1998, r. Elemér Kincses.
24	Demetrius, Lucia	<i>Trei generații</i>	Teatrul Odeon, București, 25.04.2015, r. Dinu Cernescu.
25	Dumitriu, Petru	<i>Preludiu la Electra</i>	Teatrul „Al. Davila”, Pitești, 31.01.1993, r. Matei Varodi. Teatrul Național „I.L. Caragiale”, București, 03.12.1995, r. Andreea Vulpe. Teatrul „L.S. Bulandra”, București, 04.05. 2001, r. Dan Vasile.
26	Everac, Paul	<i>Câteva palme false</i>	Teatrul Municipal, Focșani, 19.10.2007, r. Ioan Albu.
27	Gârmacea, Ioan	<i>De-aș fi Scufița roșie</i>	Teatrul „Mihai Eminescu”, Botoșani, 24.11.2006, r. Mihai Păunescu.
28	Grigorescu, Dinu	<i>Ciripit de pășărele – Ulii nu se țin în colivie</i>	Teatrul „Alexandru Davila”, Pitești, 2014, r. Matei Varodi.
29	Guga, Romulus	<i>Amurgul burghez</i>	Teatrul Național – Compania Liviu Rebreanu, Târgu Mureș, 07.11.2012, r. Anca Bradu.
30	Guga, Romulus	<i>Nebunul și floarea</i>	Teatrul Național – Compania Liviu Rebreanu, Târgu Mureș, 14.05.2008, r. Marius Oltean.
31	Iacoban, Mircea Radu	<i>Femeia în cușcă</i>	Teatrul Național „Marin Sorescu” Craiova, 30.05.2003, r. Anca Maria Colteanu.
32	Ispirescu, Mihai	<i>Arșița și viscolul</i>	Teatrul „C.I. Nottara”, București, 05.02.1993, r. Dominic Dembinski.
33	Ispirescu, Mihai	<i>Aprilie, dimineața</i>	Teatrul „C. I. Nottara”, București, 31.05.2015, r. Diana Lupescu.
34	Lovinescu, Horia	<i>Jocul vieții și al morții în deșertul de cenușă</i>	Teatrul de Stat, Constanța, 15.10.1995, r. Gheorghe Jora. Teatrul Dramatic Baia Mare, 27.03.1998, r. Marcel Top Topas. Spectacol de teatru TV, 1998, r. Olimpia Arghir. Teatrul de Nord Satu Mare, 14.03.2010, r. Andrei Mihalache. Teatrul „I.D. Sârbu”, Petroșani, 20.12.2014, r. Andrei Mihalache. Teatrul de pe Lipscani, 2015, r. Horațiu Mălăele. Teatrul Nottara, 2017; r. Alexandru Repan.
35	Lovinescu, Horia	<i>Moartea unui artist</i>	Teatrul Național „Vasile Alecsandri”, Iași, 31.10.2017, r. Irina Popescu Boieru.

Nr. crt.	Autor	Titlul piesei	Datele reprezentației
36	Lovinescu, Horia	<i>Paradisul</i>	Adaptare radiofonică de Georgeta Răboj, 1990, r. Leonard Popovici.
37	Lovinescu, Horia	<i>Patima fără sfârșit</i>	Teatrul „C.I. Nottara”, București, 09.02.2019, spectacol lectură, Alexandru Repan.
38	Mazilu, Teodor	<i>Acești nebuni fățarnici</i>	Teatrul Național „Vasile Alecsandri”, Iași, 00.10.1995, r. Mircea Marin. Teatrul „C. I. Nottara”, București, 17.05.1998, r. Dominic Dembinski. Teatrul Național „Lucian Blaga”, Cluj-Napoca, 20.03.2008, r. Cristian Hadji-Culea.
39	Mazilu, Teodor	<i>Buduar și lagună</i>	Teatrul de Stat Arad, 22.01.1994, r. Iustina Prisăcaru.
40	Mazilu, Teodor	<i>Cine pe cine măn- tuiește; Frumos e în septembrie la Vene- ția (spectacol coupe)</i>	Teatrul „C. I. Nottara”, București, 16.03.2001, r. Nicolae Scarlat.
41	Mazilu, Teodor	<i>De 4 x Mazilu</i>	Universitatea de Arte „George Enescu”, clasa Emil Coșeru – Natalia Dănăilă, 31.03.2002.
42	Mazilu, Teodor	<i>Don Juan moare ca toți ceilalți</i>	Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L.Caragiale” – București, 17.05.1993, r. Mihaela Gaita. Theatrum Mundi București, 30.09.1999, r. Alice Barb.
43	Mazilu, Teodor	<i>Incontestabila Ipocrizie</i>	Teatrul Mic, București, 16.03.2006, r. Mihai Ionescu.
44	Mazilu, Teodor	<i>Împăiați-vă iubiții</i>	Teatrul Valah Giurgiu, 21.05.1998, r. Alice Barb.
45	Mazilu, Teodor	<i>Lasă, Gogule, să le-amestec, că le-amestec cu tâlc</i>	Teatrul Național „Lucian Blaga”, Cluj, 21.03.2001, r. Adrian Suci.
46	Mazilu, Teodor	<i>Mobilă și durere</i>	Teatrul Dramatic „Elvira Godeanu”, Târgu-Jiu, 03.05.2008, r. Eugen Titu. Centrul Cultural pentru UNESCO „Nicolae Bălcescu”, București, 29.01.2015, r. Victor Ioan Frunză, scenografia Adriana Grand. Teatrul „C. I. Nottara”, București, 15.10.2013, r. Alice Barb. Teatrul Dramaturgilor Români, 05.02. 2020, Victor Ioan Frunză, scenografia Adriana Grand.
47	Mazilu, Teodor	<i>O sărbătoare princiară</i>	Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L.Caragiale” – București, 20.02.1992, r. Ion Ardeal Ieremia. Ateneul Tătărași, Iași, 21.10.2011, r. Ovidiu Lazăr.
48	Mazilu, Teodor	<i>Proștii sub clar de lună</i>	Teatrul de Nord Satu Mare, 23.03.1990, r. Ioan Ieremia. Teatrul Național „Vasile Alecsandri”, Iași, 21.05.1992, r. Ovidiu Lazăr. Teatrul Dramatic „Fani Tardini”, Galați, 20.05.1995, r. Vasile Nedelcu. Teatrul Național „Mihai Eminescu”, Timișoara, 20.07.1995, r. Ioan Ieremia. Teatrul UNION, București, 02.02.2002, r. Anca Maria Colțeanu. Theatrum Mundi și Teatrul Valah din Giurgiu, 19.09.2002, r. Petru Ionescu.

Nr. crt.	Autor	Titlul piesei	Datele reprezentației
			Teatrul Național – Compania Liviu Rebreanu, Târgu Mureș, 16.05.2003, r. Dan Glasu. Teatrul Municipal „George Bacovia” din Bacău, 2006, r. Ion Sapdaru. Godot Café-Teatru, București, 17.05.2012, r. Alexandru Nagy. Teatrul Național „Vasile Alecsandri”, Iași, 22.12.2012, r. Ovidiu Lazăr. Teatrul Național „Mihai Eminescu”, Timișoara, 29.03.2015, r. Ion Ardeal Ieremia. Teatrul „I.D. Sârbru”, Petroșani, 08.10.2016, r. Crista Bilciu.
49	Mazilu, Teodor	<i>Somnoroasa aventură</i>	Teatrul „L. S. Bulandra”, București, 31.03.1995, r. Tudor Mărăscu. Teatrul de Stat Arad, 11.01.1996, r. Ștefan Iordănescu. Studioul „Casandra”, UNATC, București, 05.06.1999, r. Cristian Nencu. Teatrul Municipal Turda, 11.10.2001, r. Rodica Lapuste. Teatrul Național „Marin Sorescu”, Craiova, 28.04.2002, r. Ștefan Iordănescu. Teatrul „C. I. Nottara”, București, r. Magda Catone. Teatrul Metropolis, Teatrul Mic, Teatrul Foarte Mic, București, 04.10.2012, r. Vlad Stănescu. Spectacol TVR, 2019; organizator producție: Marius Flonta, r. Dominic Dembinski.
50	Mirodan, Al.	<i>Șeful sectorului suflute</i>	Teatrul de Comedie, București, 2019, r. Victor Ioan Frunză, scenografia Adriana Grand.
51	Mușatescu, Tudor	<i>Profesorul de franceză</i>	Teatrul Dramatic „Maria Filotti”, Brăila, 24.02.1996, r. George Motoi. Teatrul Dramatic „Fani Tardini”, Galați, 09.10.1999, r. Attila Vizauer. Teatrul de Vest, Reșița, 02.04.2000, r. Dan Ivăneșei. Teatrul „Bacovia”, Bacău, 24.02.2012, r. Stelian Preda. Teatrul de Nord Satu Mare, 27.10.2013, r. Andrei Mihalache.
52	Mușatescu, Tudor	<i>Vârstele dragostei</i>	Teatrul de Stat, Arad, 1996, Tudor Petruț.
53	Naghiu, Iosif	<i>Ambasada iubirii</i>	Teatrul Dramaturgilor Români, 05.04.2018, r. Marius Bodochi.
54	Naghiu, Iosif	<i>A treia caravelă</i>	Teatrul Odeon, București, 15.11.1997, r. Tudor Mărăscu.
55	Naghiu, Iosif	<i>Gluga pe ochi</i>	Teatrul Dramatic „Maria Filotti”, Brăila, 26.09.1997, r. Iosif Naghiu.
56	Naum, Gellu	<i>Apolodor, pinguinul călător</i>	Teatrul „Regina Maria”, Oradea, 08.03.2002, r. Ion Măineă. Teatrul de Vest, Reșița, 16.09.2003, r. Alina Hiristea. Teatrul Național „Lucian Blaga”, Cluj-Napoca, 07.03.2015, r. Ada Milea.
57	Naum, Gellu	<i>Cesornicăria Taus</i>	Teatrul „L.S. Bulandra” (în coproducție cu Theatrum Mundi), 22.02.2001, r. Mircea Marin.
58	Naum, Gellu	<i>Exact în același timp</i>	Teatrul Național „Lucian Blaga”, Cluj-Napoca, 04.04.2002, r. Mihai Măniuțiu.
59	Naum, Gellu	<i>Jurnalul lui Robinson Crusoe (adaptare după Însula)</i>	Teatrul „Odeon”, București, 17.06.2017, r. Mihai Măniuțiu.
60	Naum, Gellu; Jules Perahim	<i>Florența sunt eu</i>	Teatrul Național „Lucian Blaga”, Cluj-Napoca, 25.06.2011, r. Alexandru Dabija.

Nr. crt.	Autor	Titlul piesei	Datele reprezentației
61	Naum, Gellu	<i>Insula</i>	Teatrul „Lucefărul”, Iași, 1991, r. Nicolae Scarlat. Teatrul Național „Radu Stanca”, Sibiu, 2011, r. Vlad Massaci. Teatrul Național „Lucian Blaga”, Cluj-Napoca, 27.09.2011, r. Ada Milea.
62	Naum, Gellu	<i>Orfeu sau cum te dezbraci de pene</i>	Teatrul Foarte Mic și Studioul Toaca, București, 200, r. Nona Ciobanu.
63	Naum, Gellu	<i>Poate, Eleonora...</i>	Teatrul Național „I.L. Caragiale”, București, 09.01.1997, r. Alexandru Tocilescu. „Theatrum Mundi”, București, 20.06.2002, r. Alexandru Tocilescu. Teatrul „Metropolis”, București, 2007, r. Alexandru Tocilescu.
64	Naum, Gellu	<i>Zenobia</i>	Teatrul Național „Lucian Blaga”, Cluj-Napoca, 13.03.2011, r. Mona Marian.
65	Neagu, Fănuș	<i>Casa de la miezul nopții sau Paiața sosește la timp</i>	Teatrul Național „I.L. Caragiale”, dec. 1992, r. George Motoi. Teatrul Național „Mihai Eminescu”, Timișoara, 16.10.1993, r. Dan Alecsandrescu.
66	Oproiu, Ecaterina	<i>Nu sunt turnul Eiffel</i>	Teatrul Național „Vasile Alecsandri”, Iași, 21.11.1996, r. Irina Popescu Boieru. Teatrul de Stat „Victor Ion Popa”, Bârlad, 21.02.1999, r. Dorin Mihăilescu. Teatrul Dramatic „Elvira Godeanu”, Târgu-Jiu, 08.04.2006, r. Marian Negrescu.
67	Paraschivescu, Miron Radu	<i>Cântece țigănești</i>	Teatrul Național „Lucian Blaga”, Cluj-Napoca, 20.01.1991, r. Victor Ioan Frunză, cu: Dorin Andone.
68	Paraschivescu, Miron Radu	<i>Femeia contează</i>	Teatrul „I.D. Sârbu”, Petroșani, 19.11.1991, r. Dumitru Velea.
69	Paraschivescu, Miron Radu	<i>Păgubașii</i>	Teatrul „C. I. Nottara”, București, 01.12.1991, r. Mircea Cornișteanu.
70	Popescu, Alexandru	<i>Croitorii cei mari din Valahia</i>	Teatrul de Nord Satu Mare, 27.04.1995, r. Andrei Mihalache. Teatrul „I.D. Sârbu”, Petroșani, 08.10.2011, r. Andrei Mihalache.
71	Popescu, Dumitru Radu	<i>Cezar, măscăriciul piratilor</i>	Teatrul Tineretului, Piatra Neamț, 19.10.1992, r. Nicolae Scarlat. Teatrul Valah, Giurgiu, 18.04.2002, r. Nicolov Perveli Villi.
72	Popescu, Dumitru Radu	<i>Regii peșitori</i>	Teatrul Național „Marin Sorescu, Craiova, 18.03.2001, r. Mircea Cornișteanu.
73	Popescu, Dumitru Radu	<i>Robespierre și regele sau Îmblânzirea dreptății</i>	Teatrul „Toma Caragiu”, Ploiești, 05.11.1992, r. Emil Mandric.
74	Popescu, Dumitru Radu	<i>Visul sau Damen vals</i>	Teatrul Național „Vasile Alecsandri”, 2009, Iași.
75	Popescu, Tudor	<i>Dulcea ipocrizie a bărbatului matur</i>	Teatrul Dramatic Baia Mare, 12.05.1991, r. Petru Mihail.
76	Popescu, Tudor	<i>Invenția secolului</i>	Teatrul Dramatic „Maria Filotti”, Brăila, 11.03.1990, r. Mihai Lungeanu.
77	Popescu, Tudor	<i>Milionar la minut / Milionar de tranziție (vechiul titlu: Milionarul sărac)</i>	Teatrul de Nord, Satu Mare, 03.03.1996, r. Cristian Ioan. Teatrul Național din Târgu Mureș, 17.02.1996, r. Mircea Cornișteanu. Teatrul de Vest, Reșița, 12.10.2012, r. Constantin Dicu.
78	Popescu, Tudor	<i>Satana cel bun și drept</i>	Teatrul Național „I. L. Caragiale”, București, 17.10.1998, r. Gelu Colgeac, Șerban Puiu.

Nr. crt.	Autor	Titlul piesei	Datele reprezentației
79	Rebreanu, Vasile	<i>Un om mușcat de oaie</i>	Teatrul Național „Lucian Blaga”, Cluj-Napoca, 11.11.1995, r. Dorel Vișan.
80	Sava, Octavian, Virgil Stoenescu	<i>Nota zero la purtare</i>	Teatrul Dramatic „Maria Filotti”, Brăila, 20.12.1995, r. Marius Popescu.
81	Sever, Alexandru	<i>Principe maledetto sau Îngerul slut</i>	Teatrul Național „Lucian Blaga”, Cluj, 27.03.2004, r. Gelu Badea.
82	Sîrbu, I. D.	<i>Arca bunei speranțe</i>	Teatrul „I.D. Sîrbu”, Petroșani, 10.06.1999, r. Zoe Anghel Stanca.
83	Sîrbu, I. D.	<i>Bieții comedianți sau O capră, o varză și câțiva lupi</i>	Teatrul „I.D. Sîrbu”, Petroșani, 04.12.1991, r. Dumitru Velea.
84	Sîrbu, I. D.	<i>Bivolilele</i>	Teatrul „I.D. Sîrbu”, Petroșani, 04.12.1993, r. Nicolae Gherghel. Teatrul „I.D. Sîrbu”, Petroșani, 10.03.2001, r. Duțu Căta.
85	Sîrbu, I. D.	<i>Catrafusele</i>	Teatrul „I.D. Sîrbu”, Petroșani, 14.09.1996, r. Marius Oltean.
86	Sîrbu, I. D.	<i>Ce mai taci Gary?</i>	Teatrul Național „Marin Sorescu”, Craiova, 18.11.2010, r. Alina Rece.
87	Sîrbu, I. D.	<i>Pragul albastru</i>	Teatrul Național „Marin Sorescu”, Craiova, 17.10.1991, r. Cristian Hadji-Culea. Teatrul „I.D. Sîrbu”, Petroșani, 13.09.2014, r. Cristian Ioan.
88	Solomon, Dumitru	<i>Arma secretă a lui Arhimede</i>	Teatrul de Stat „Victor Ion Popa”, Bârlad, 20.12.2008, r. Irina Popescu Boieru.
89	Solomon, Dumitru	<i>Cămila</i>	Teatrul de Nord Satu Mare, 21.10.1997, r. Cristian Ioan. Teatrul studențesc „Podul”, Târgu Mureș, 2006.
90	Solomon, Dumitru	<i>Fata Morgana</i>	Teatrul de Stat „Victor Ion Popa”, Bârlad, 19.05.2005, r. Dorin Mihăilescu.
91	Solomon, Dumitru	<i>Elogiul nebuniei</i> (piesă publicată în 1982 cu titlul <i>Soldatul și filosoful</i>)	Teatrul Evreiesc de Stat, București, 15.12.1992, r. Ion Cojar.
92	Solomon, Dumitru	<i>Identități</i>	Teatrul Dramatic „Maria Filotti”, Brăila, 27.09.1999, r. Victor Ioan Frunză.
93	Solomon, Dumitru	<i>Iluzia optică</i>	Teatrul „G.A. Petculescu”, 15.02.2004, r. Mihai Lungeanu.
94	Solomon, Dumitru	<i>Între etaje</i>	Teatrul de Nord Satu Mare, 26.01.1997, r. Oana Leahu.
95	Solomon, Dumitru	<i>Jocul cu... adevărul</i> (<i>Prințesa și porcarul</i>)	Teatrul de Stat „Victor Ion Popa”, Bârlad, 02.10.2010, r. Dorin Mihăilescu. Teatrul de Stat, Arad, 2011, r. Florin Didilescu.
96	Solomon, Dumitru	<i>Scene din viața unui bădăran</i>	Teatrul „Bacovia”, Bacău, 29.09.1991, r. Dan Alecsandrescu.
97	Solomon, Dumitru	<i>Socrate</i>	Teatrul Național „Vasile Alecsandri”, Iași, 15.03.1992, r. Nicolae Scarlat.
98	Solomon, Dumitru (după)	<i>Superba, nevăzuta cămilă (colaj)</i>	Teatrul Național „Vasile Alecsandri”, Iași, 2003, r. Liviu Manoliu.
99	Solomon, Dumitru	<i>Transfer de personalitate</i>	Teatrul de Stat, Arad, 23.05.1990, r. Ioan Crișan. Teatrul Național „Lucian Blaga”, Cluj-Napoca, 20.12.1990, r. Victor Ioan Frunză. Teatrul de Stat Arad, 23.05.1991, r. Ion Mînzatu.

Nr. crt.	Autor	Titlul piesei	Datele reprezentației
			Teatrul „C. I. Nottara”, București, 01.12.1991, r. Mircea Cornișteanu. Teatrul Dramatic „Fani Tardini”, Galați, 02.05.1992, r. Adrian Lupu. Teatrul Municipal Focșani, 28.03.2002, r. Mihai Lungeanu.
100	Sorescu, Marin	<i>Ăl de l-a văzut pe Dumnezeu (după La liliiec)</i>	Teatrul Național „Marin Sorescu”, Craiova, 05.10.2013, adaptare de Ana-Maria Nistor, r. Mirela Cioabă.
101	Sorescu, Marin	<i>Casa evantai</i>	Teatrul „L. S. Bulandra”, București, 09.06.1995, r. Cristian Theodor Popescu.
102	Sorescu, Marin	<i>Există nervi</i>	Teatrul Dramatic Brașov, 1992. Teatrul Dramatic „I.D. Sârbu”, Petroșani, 1992. Teatrul Național – Compania Liviu Rebreanu, Târgu Mureș, 09.03.1996, r. Theodor Cristian Popescu. Teatrul „L. S. Bulandra”, București, 15.02.2001, r. Puiu Șerban. Teatrul Național „Marin Sorescu”, Craiova, 25.02.2007, r. Elemér Kincses. Teatrul Dramaturgilor Români, 2020, r. Felix Alexa.
103	Sorescu, Marin	<i>Iona</i>	Teatrul Național „I. L. Caragiale”, București, 10.10.1991, r. Ioan Ieremia. Teatrul Național Radiofonic, 1992, r. Dan Puican, cu George Constantin. Teatrul Național „Marin Sorescu”, Craiova, 30.12.1994, r. Ilie Gheorghe, cu: Ilie Gheorghe. Teatrul Național „Mihai Eminescu”, Timișoara, 15.12.1994, r. Ioan Ieremia. Teatrul Național „Marin Sorescu” Craiova, în coproducție a Teatrului de Artă din Deva, 1996, regia și interpretarea: Ilie Gheorghe. Teatrul Național „Vasile Alecsandri”, Iași, 1999, r. Nicolae Munteanu. Teatrul Național „Mihai Eminescu”, Timișoara, 23.01.2003, r. Ioan Ieremia. Teatrul „C. I. Nottara”, București, 20.03.2004, r. Mona Gavrilăș, cu: Virgil Ogășanu. Teatrul „Bacovia”, Bacău, 2006, r. Dumitru Lazăr Fulga. Teatrul Național „Lucian Blaga”, Cluj, în colaborare cu Salina Turda, 15.02.2014, r. Mihaela Panaite. Teatrul Național „Marin Sorescu”, Craiova, 17.11.2016, r. Ilie Gheorghe. Teatrul „C. I. Nottara”, București, co-producție cu Teatrul Maghiar de Stat, Cluj, 19.06.2019, r. Tompa Gabor. Teatrul Național „I. L. Caragiale”, București, în parteneriat cu Teatrul Dramaturgilor Români, 2021, r. Victor Ioan Frunză.
104	Sorescu, Marin	<i>La lilieci</i>	Teatrul Național „Mihai Eminescu”, Timișoara, 30.03.2003, r. Sabin Popescu. Teatrul „Maria Filotti”, Brăila, stagiunea 2004-2005, r. Camelia Hâncu; dramatizare de Iulia Costescu și Camelia Hâncu după <i>La Lilieci</i> de Marin Sorescu.

Nr. crt.	Autor	Titlul piesei	Datele reprezentației
105	Sorescu, Marin	<i>Matca</i>	Teatrul Național „Mihai Eminescu”, Timișoara, 17.11.1992, r. Alexandra Gandi. Compania Tuffelli, București, 1997, regia și adaptarea: Ada Navrot. Teatrul Național „Marin Sorescu”, Craiova, 08.03.1997, r. Daniela Peleanu. Teatrul Național „Marin Sorescu”, Craiova, 2008, r. Bogdan Cristian Drăgan. Teatrul pentru copii și tineret „Colibri”, Craiova, 2011, r. Alina Rece.
106	Sorescu, Marin	<i>O țeapă pentru fiecare</i>	Teatrul Dramatic „Elvira Godeanu”, Târgu-Jiu, 03.06.2007, r. Ilie Gheorghe, cu: Ilie Gheorghe, Eugen Titu.
107	Sorescu, Marin	<i>Paracliserul</i>	Teatrul Național Radiofonic, 1990, r. Cristian Munteanu, cu: George Constantin. Teatrul Național „I. L. Caragiale”, București, 17.01.1997, r. Felix Alexa. Teatrul Național „Marin Sorescu”, Craiova, 18.09.1998, r. Daniela Peleanu. Teatrul Național – Compania Liviu Rebreanu, Târgu Mureș (Spectacol realizat de Compania „Ianus” în colaborare cu Teatrul Național), 08.06.2001, r. Liviu Topuzu. Teatrul Național „Marin Sorescu”, Craiova, 29.03.2008, r. Valeriu Dogaru.
108	Sorescu, Marin	<i>Răceala</i>	Teatrul „Regina Maria”, Oradea, 07.05.1998, r. Ion Ciubotaru.
109	Sorescu, Marin	<i>Vărul Shakespeare</i>	Teatrul Național „Marin Sorescu”, Craiova, 08.03.1990, r. Mircea Cornișteanu.
110	Stanca, Dominic	<i>Strada care urcă la cer</i>	Teatrul Național „Lucian Blaga”, Cluj-Napoca, 22.05.2004, r. Florin Piersic.
111	Stanca, Radu	<i>Critis sau gâlceava zeilor</i>	Teatrul „I.D. Sârbu”, Petroșani, 23.09.2006, r. Rodica Băițan.
112	Stanca, Radu	<i>Dac'aș fi rege</i>	Teatrul Național „Lucian Blaga”, Cluj-Napoca, 13.01.1996, r. Sorin Misirianțu. Teatrul Național „Lucian Blaga”, Cluj-Napoca, 10.11.2010, r. Sorin Misirianțu, cu: Sorin Misirianțu.
113	Stanca, Radu	<i>Dona Juana</i>	Teatrul de Vest, Reșița, 28.06.1992, r. Bogdan Ulmu. Teatrul „Radu Stanca”, Sibiu, 27.01.1996, r. Gavril Cadariu. Teatrul Național „Lucian Blaga”, Cluj-Napoca, 23.12.2000, r. Livia Gună.
114	Stanca, Radu	<i>Rege, preot și profet</i>	Teatrul de Stat Arad, 10.11.2002, r. Radu Dinulescu.
115	Ștefănescu, Mircea	<i>Micul infern</i>	Teatrul Național „I. L. Caragiale”, București, 04.10.2013, r. Mircea Cornișteanu.
116	Ștefănescu, Mircea	<i>Cazul Popescu (Lupul și sabia)</i>	Teatrul Național – Compania Liviu Rebreanu, Târgu Mureș, 08.10.1998, r. Călin Florian.
117	Ștefănescu, Mircea	<i>Ringul de dans (Patriotica Română)</i>	Teatrul „Al. Davila”, Pitești, 09.01.2010, r. Dan Tudor.
118	Udrea, Cornel	<i>Raiul, prima pe dreapta</i>	Teatrul „Elvira Godeanu”. Târgu Jiu, 11.05.2005, r. Zoltan Schapira.

Nr. crt.	Autor	Titlul piesei	Datele reprezentației
119	Vișniec, Matei	<i>Angajare de clown</i>	Teatrul Național „Vasile Alecsandri”, Iași, 17.02.1991, r. Nicolae Scarlat. Teatrul de Stat Arad, 13.12.1992, r. Ștefan Iordănescu. Teatrul Levant, București, 20.01.1992, r. Nicolae Scarlat. Teatrul de Vest, Reșița, 07.12.1997, r. Bogdan Cioabă. Teatrul Dramatic „Elvira Godeanu”, Târgu-Jiu, 10.11.2000, r. Nicu Ursu. Teatrul Valah, Giurgiu, 16.10.2002, r. și scenografia Toma Vasile, Nicolae Botezatu, Dinel Tancof. Teatrul „Sică Alexandrescu”, Brașov, 18.03.2004, r. Claudiu Goga. Teatrul Național „Mihai Eminescu”, Timișoara, 27.03.2004, r. Sabin Popescu. Teatrul de Nord Satu Mare, 12.06.2005, r. Ana Ciobanu. Teatrul Dramatic „Maria Filotti”, Brăila, 21.01.2006, r. Radu Nichifor. Teatrul Tineretului, Piatra Neamț, 17.02.2007, r. Louise Dănceanu. Teatrul de păpuși „Puck” Cluj-Napoca, 2009, r. Mona Chirilă. Teatrul „Mihai Eminescu”, Botoșani, 2009, r. Volin Costin. Teatrul Național Radiofonic București, 2010, r. Gavril Pinte. Teatrul „I.D. Sârbu”, Petroșani, 11.10.2014, r. Muriel Manea. Teatrul Național „I.L. Caragiale”, București, 08.01.2017, r. Ion Caramitru. Teatrul Național „Lucian Blaga”, Cluj-Napoca, 20.04.2018, r. Sorin Misirianțu.
120	Vișniec, Matei	<i>Artur Osânditul</i>	Teatrul Foarte Mic, București, 30.01.1992, r. Mihai Lungeanu. Teatrul Național – Compania Liviu Rebreanu, Târgu Mureș, 19.09.1992, r. Dan Alecsandrescu.
121	Vișniec, Matei	<i>Bine, mamă, da’ ăștia povestesc în actu’ doi ce se-ntâmplă în actu’ întâi</i>	Teatrul Tineretului, Piatra Neamț, 18.05.1990, r. Nicolae Scarlat. Teatrul Național „Mihai Eminescu”, Timișoara, 30.11.1996, r. Ioan Ieremia. Teatrul Mic, București, 27.02.1998, r. Nona Ciobanu. Teatrul Național „Lucian Blaga”, Cluj-Napoca, 24.06.2004, r. Miklós Bács, Irina Wintze.
122	Vișniec, Matei	<i>Buzunarul cu pâine</i>	Teatrul Tineretului, Piatra Neamț, 24.09.1994, r. Nicolae Scarlat. Teatrul „Sică Alexandrescu”, Brașov, 30.03.1995, r. Marius Cisar și Vitalie Bichir. Teatrul „Mihai Eminescu”, Botoșani, 22.12.2006, r. Lenuș Teodora Moraru. Teatrul „Metropolis”, București, 2008, regie colectivă, cu: Oana Pellea și Mihai-Gruia Sandu. UNATC București, spectacol de licență al secției de Păpuși și Marionete, 2012, coordonatori: prof.univ.dr. Cristian Pepino. Teatrul „Mihai Eminescu”, Botoșani, 29.11.2013, r. Lenuș Teodora Moraru. Teatrul Maghiar de Stat, Cluj-Napoca, 2013, r. István Albu. Teatrul Dramatic „Fani Tardini”, Galați, 05.02.2015, r. Vlad Ajder.
123	Vișniec, Matei	<i>Caii la fereastră</i>	Teatrul de Nord Satu Mare, 15.02.1993, r. Corneliu Jipa. Teatrul Mic, București, 28.12.1993, r. Nicolae Scarlat. Teatrul de Stat, Arad, 15.10.2004, r. Radu Dinulescu. Teatrul Dramatic „Fani Tardini”, Galați, 17.10.2006, r. Radu Dinulescu.

Nr. crt.	Autor	Titlul piesei	Datele reprezentației
124	Vișniec, Matei	<i>Dinții</i>	Teatrul Dramatic „Fani Tardini”, Galați, 24.04.1997, r. Attila Vizauer.
125	Vișniec, Matei	<i>Groapa din tavan</i>	Radio București, 21.02.1995, r. Mihai Lungeanu. Teatrul de Stat „Andrei Mureșanu”, Sfântu Gheorghe, r. Bogdan Voicu.
126	Vișniec, Matei	<i>Păianjenul în rană</i>	Teatrul Dramatic „Fani Tardini”, Galați, 24.04.1997, r. Attila Vizauer.
127	Vișniec, Matei	<i>Spectatorul condamnat la moarte</i>	Teatrul Național „Vasile Alecsandri”, Iași, 14.04.1992, r. Irina Popescu Boieru. Teatrul „Mihai Eminescu”, Botoșani, 06.04.1997, r. Ion Cibotaru. Teatrul Național „Lucian Blaga”, Cluj-Napoca, 19.12.2013, r. Răzvan Mureșan.
128	Vișniec, Matei	<i>Sufleurul fricii</i>	Clubul „Opium” București, 2002, r. Gérard Audax, cu Ioana Crăciunescu, spectacol jucat ulterior la Teatrul „C.I. Nottara”.
129	Vișniec, Matei	<i>Trei nopți cu Madox</i>	Teatrul Tineretului, Piatra Neamț, 1992, r. Nicolae Scarlat. Radio București, 1996, adaptare radiofonică de Felix Alexa, r. Felix Alexa. Teatrul de Comedie, București, 01.02.1998, r. Dinu Manolache. Teatrul Montage, București, 2009, r. Radu Bărbulescu. Teatrul Dramatic „Fani Tardini”, Galați, 18.03.2014, r. Radu Dinulescu. Teatrul „C.I. Nottara”, București, 20.11.2015, r. Mihai Lungeanu.
130	Vișniec, Matei	<i>Țara lui Gufi sau povestea lui Rob de rouă</i>	Teatrul „Ion Creangă”, București, 28.03.1992, r. Mihai Lungeanu. Teatrul „Mihai Eminescu”, Botoșani, 11.03.1998, r. Ion Sapdaru. Teatrul „Bacovia”, Bacău, 29.10.2013, r. Erno Tapasztp.
131	Vișniec, Matei	<i>Ultimul Godot</i>	Teatrul Tineretului, Piatra-Neamț, noiembrie 1991, r. Nicolae Scarlat. Teatrul de Nord, Satu Mare, 24.03.2002, r. Ovidiu Caița. Teatrul „Toma Caragiu”, Ploiești, stagiunea 2018-2019, r. Bogdan Voicu.
132	Vișniec, Matei	<i>Ușa</i>	Teatrul „Mihai Eminescu”, Botoșani, 21.03.1993, r. Ovidiu Lazăr. „ArCub” (Centrul de Proiecte Culturale al Primăriei Municipiului București), 2006, r. Alice Barb.

Bodó A. Ottó

Dramaturgia socialistă pe scenele maghiare postdecembriste

După câțiva ani de deschidere față de regimul lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, în 1971, drept urmare directă a vizitei lui în China și Coreea de Nord, prin discursul său cunoscut sub numele de Tezele din iulie, Ceaușescu a lansat reforma culturii, degradând-o, de fapt, la nivel de propagandă. De la această dată, controlul asupra culturii devine sarcina comitetelor municipale și județene de partid: *„Comitetele județene și municipale de partid răspund de orientarea justă a repertoriilor instituțiilor artistice profesioniste de spectacole, precum și ale caselor de cultură și căminelor culturale.”*¹ În privința conținutului repertoriilor, urma să domine caracterul propagandistic: *„În orientarea repertoriilor instituțiilor de spectacole, teatru, operă, balet, estradă, se va pune accent pe promovarea creației originale cu caracter militant, revoluționar”*².

Paralel cu mica revoluție culturală, prim-secretarul partidului a lansat și ideea statului național omogen. În 1974, Edgar Papu lansează teoria protocronismului românesc, care urma să devină parte integrantă a ideologiei. Naționalismul comunist al lui Ceaușescu a vizat în mod direct desființarea treptată și din ce în ce mai accentuată a culturii și a tradițiilor minorităților naționale. În anii 70-80, prin industrializarea excesivă, regimul a încercat nu numai demolarea mediului rural și a tradițiilor acestuia, dar, prin mutarea comunităților, s-a realizat și o schimbare a demografiei orașelor care, inițial, au avut un procentaj mare de locuitori aparținând minorităților naționale.

În data de 3 august 1983, în discursul de la Mangalia, prim-secretarul partidului accentuează și mai mult ideea culturii propagandiste exprimată în Tezele din iulie:

„Să acționăm în așa fel încât să întărim și mai puternic rolul partidului, de conducător în toate domeniile de activitate. Și – insist, tovarăși – acesta nu

¹ Nicolae Ceaușescu, *Propuneri de măsuri pentru îmbunătățirea activității politico-ideologice, de educare marxisto-leniniste a membrilor de partid, a tuturor oamenilor muncii*, Editura Politică, București, iulie 1971, p. 15.

² *Ibidem*.

privește numai economia sau construcțiile, industria sau agricultura, ci privește poate mai mult și în primul rînd arta, cultura, învățămîntul, sectoarele esențiale pentru formarea și educarea poporului nostru, ca un popor liber, constructor conștient al socialismului și comunismului”³.

De această dată, în retorica ceașistă, *egalitate* devine, în mod evident, sinonim pentru *omogen*, iar față de minorități deja se manifestă o amenințare directă:

„Să punem cu putere în evidență rezolvarea justă a problemei naționale în România, asigurarea deplinei egalități între toți cetățenii patriei, fără deosebire de naționalitate. Avem asemenea realizări, avem asemenea realități care produc mîndrie partidului și poporului nostru, care sînt cunoscute și admirate de prietenii noștri și recunoscute – chiar dacă nu le plac – de dușmanii noștri. Trebuie să acționăm în așa fel încît fiecare cetățean al patriei noastre să înțeleagă [...] că viitorul său se află aici, în România, că viitorul ni-l construim noi, oamenii muncii, întregul popor, fără deosebire de naționalitate, aici și nicăieri în altă țară, că nimeni nu poate și nu se va putea amesteca vreodată în problemele României”⁴.

Directorul Teatrului Maghiar de Stat din Cluj din a doua parte a anilor 80, istoricul de teatru Kötő József, atrage atenția asupra faptului că, în urma discursului de la Mangalia, s-a introdus procentual cerința ca cel puțin 70% dintre premiere să fie piese socialiste contemporane, iar, cu scopul de a desființa teatrul de limbă maghiară din România, s-a încercat, ca prim pas, forțarea acestor instituții în direcția de a juca spectacole bilingve sau și spectacole în limba română.⁵

Drept urmare a direcțiilor impuse prin Tezele din iulie și prin Discursul de la Mangalia, în ultimul deceniu al socialismului, pe scenele celor șase teatre maghiare din Transilvania au avut premiera nu mai puțin de 91 de spectacole, care au la baza lor piese din dramaturgia românească⁶. Marea lor majoritate

³ „Cuvîntarea tovarășului Nicolae Ceaușescu la Consfătuirea de lucru pe problemele muncii organizatorice și politico-educative”, *Scînteia*, anul LII nr. 12737, 5 august 1983.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Vezi: Kötő József: Politikum és esztétikum. In: Lengyel György (szerk.): Színház és diktatúra a XX. században. Corvina-OSzMI, Budapest, 2008. p. 293.

⁶ Am calculat numărul spectacolelor de dinainte de 1990 pe baza repertoriilor publicate în volumele Kántor Lajos, Kötő József: Magyar színház Erdélyben 1919-1992. Kriterion, Bukarest, 1994, și Darvai Nagy Adrienne Állandóban változókon. Mentor, Marosvásárhely, 2003.

erau texte ale unor autori contemporani, cum ar fi, de exemplu, Paul Everac, Ecaterina Oproiu, D.R. Popescu, Horia Lovinescu, Adrian Dohotaru...

Ca punct culminant al tendinței de asimilare etnică, a fost interzicerea, printr-o circulară de partid, începând din 3 aprilie 1988 (chiar ziua Paștelui catolic), folosirii în orice publicație, pe indicatoare, panouri, plăcile și firmele instituțiilor, a tuturor numelor geografice în limbile maghiară și germană, inclusiv în publicațiile apărute în aceste limbi. Intenția clară era de a șterge urmele tradițiilor și a culturii existente ale altor etnii decât cea română.

S-a încercat desființarea teatrului de limbă maghiară din România și prin atrofierea învățământului de specialitate. Astfel, ultima promoție de regizori cu limba de predare maghiară a terminat în 1974, iar la specializarea Actorie maghiară a Institutului de Teatru din Târgu-Mureș, în 1983, au fost admiși cinci candidați, în 1982, 1984 și 1988 câte trei, iar în 1985, 1986, 1987 și 1989 câte doi (imediat după revoluția din decembrie, a fost suplimentată cu trei locuri cifra de școlarizare). În urma acestor măsuri, teatrele maghiare au ajuns într-o situație dezastruoasă, cu grave probleme financiare, cu o infrastructură învechită și deteriorată, și cu trupe din ce în ce mai incomplete.

Cu schimbarea regimului a luat sfârșit și tendința directă de asimilare a minorităților. Din păcate, evenimentele din martie 1990 din Târgu-Mureș au constituit un conflict interetnic deosebit de serios, agravând și mai tare ruptura și neîncrederea dintre români și maghiari. Dacă în decembrie 1989 și în perioada imediat următoare, părea că problemele etnice create artificial de regimul comunist au dispărut, evenimentele din martie au demonstrat că rănilor istorice sunt mult mai adânci, vindecarea lor nu este posibilă de pe o zi pe alta.

Tendințele anterioare de asimilare și de desființare a culturii maghiare din Transilvania au născut reacții adverse, după 1990. În acest sens, se poate observa o distanțare de dramaturgia românească și, în același timp, și de regizorii români (impuși și ei, înainte, în lipsa regizorilor maghiari). După doar câțiva ani, neîncrederea față de regizorii români s-a dizolvat, datorită, în mare măsură, montărilor clujene din 1996 (și, desigur, și celor care au urmat) ale lui Vlad Mugur. *Scaunele* și *Doi gemeni venețieni*, prin calitatea lor deosebită și prin succesul lor, atât în rândul specialiștilor, cât și al publicului, au creat un nou model de interculturalitate teatrală și, totodată, au atras și atenția oamenilor de teatru, atât maghiari, cât și români. Cu toate că și înaintea acestor spectacole au existat câteva colaborări, dintre care *Cruciada copiilor* montată de Victor Ioan

Frunză (regizor care are un aport deosebit în normalizarea relațiilor teatrale româno-maghiare, precum și în formarea unei noi paradigme, bazate pe o interferență culturală accentuată în teatrul maghiar din Transilvania, fiind regizorul român cu cele mai multe montări în limba maghiară, de după 1990), la Târgu-Mureș, a fost un spectacol de anvergură, schimbarea de mentalitate pare să fie legată de spectacolele clujene ale lui Mugur. Dacă până la aceste premiere, în primii șase ani de după evenimentele din 1989, doar 15 spectacole maghiare au fost montate de regizori români, în următorii șase ani, acest număr a crescut la 31, în perioada 2002-2008, a ajuns la 45, numărul fiind în continuare în creștere.

Schimbarea de mentalitate se poate urmări și prin faptul că, la fel ca Vlad Mugur la Cluj, prin revenirile repetate și frecvente la anumite teatre maghiare, și alți regizori români importanți au devenit contribuitori relevanți la formarea artistică a unor trupe, a imaginii unor teatre, a unor estetici specifice. Astfel, Mihai Măniuțiu, apoi Andrei Șerban și Silviu Purcărete la Cluj, Frunză la Timișoara, Anca Bradu, apoi Alexandru Colpacci și, mai recent, Radu Afrim la Târgu-Mureș, sau Sorin Militaru la Satu Mare, au devenit factori determinanți în viața teatrelor respective și, prin acesta, reali formatori ai istoriei recente a teatrului maghiar din Transilvania.

Nu putem spune același lucru despre prezența dramaturgiei românești pe scenele maghiare. Pe acest plan, urmările ideologiei culturalo-propagandiste din 1971 încoace au avut efecte mult mai grave, probabil nu în ultimul rând datorită și numărului de piese românești impuse, mult mai mare decât cel al regizorilor români din teatrele maghiare.

În cei 30 de ani de după evenimentele din 1989, teatrele maghiare din Transilvania au avut în repertoriu 56 de premiere bazate pe dramaturgia autorilor români, dintre care 18 piese (câte nouă fiecare) de Ionesco și Vișniec, deci scrise în Franța. Alte opt texte sunt texte scenice sau scenarii ale unor regizori români (trei dintre acestea fiind semnate de Radu Afrim), create pentru spectacolul montat de ei pe scene maghiare.

Totuși, cu cât ne îndepărtăm în timp de politica ceaușistă, se poate observa o dinamică în creșterea numărului premierelor în limba maghiară a pieselor românești. Astfel, în primul deceniu postdecembrist au avut loc doar 10 premiere, pentru ca, în următorul deceniu, să aibă loc 17, iar între 2010 și 2020 numărul de premiere a dramaturgiei române să crească la 29, aproape

triplu față de 1990-2000, creștere semnificativă chiar dacă toate textele scenice amintite anterior scrise de regizori români au fost create în acest ultim deceniu. În aceeași ordine de idei, se poate observa o legătură între unii regizori maghiari, care și-au început cariera după 2000, și unii autori români: astfel, Albu István a montat Caragiale de trei ori, iar Zakariás Zalán piesele lui Vișniec, la fel, de trei ori.

Cel mai frecvent dramaturg român în teatrele maghiare este Caragiale, piesele lui fiind prezentate de 16 de ori: *O noapte furtunoasă* a avut cinci premiere (la Satu Mare două, Târgu-Mureș, Gheorghieni și Târgu Secuiesc), *O scrisoare pierdută* patru (Cluj, Sfântu Gheorghe, Satu Mare și Odorheiu Secuiesc), *Năpasta* și *D'ale Carnavalului* câte trei (Odorheiu Secuiesc, Târgu-Mureș și Miercurea Ciuc, respectiv Cluj, Sfântu Gheorghe și Miercurea Ciuc), iar *Conu Leonida față cu reacțiunea* a fost montată într-o adaptare de Tompa Gábor la Cluj.

Singura piesă românească scrisă în perioada comunismului prezentată după 1989 pe o scenă maghiară din România este *Iona* lui Marin Sorescu, în regia lui Tompa Gábor. Nici această premieră nu este însă una de limbă maghiară, Teatrul Maghiar din Cluj fiind doar partenerul coproducător al Teatrului „Nottara”, premiera originală având loc la București, iar ulterior, spectacolul a fost jucat și pe scena teatrului din Cluj, în limba română, în aceeași distribuție.

*

În ultima perioadă a dictaturii ceaușiste, în societatea maghiară din Transilvania, s-a format o sete pentru dramaturgia maghiară recentă, prezentă doar foarte puțin pe scene. De aceea, după 1990, aceste piese au fost prezentate într-un procentaj mare. Pe de altă parte, mai ales între 1990 și 2000, premiera acestor piese a fost legată, în multe cazuri, de numele unor regizori din Ungaria, care le-au montat anterior.

Din dramaturgia maghiară a perioadei socialiste, au fost prezentate 153 de premiere, dintre care 41 au avut la bază piese scrise de autori maghiari din Transilvania. Aceștia li se mai adaugă 21 de premiere realizate din adaptări ale altor genuri literare, realizate, la fel, în perioada 1945-1990. Se poate observa

o prezență accentuată a diferitelor piese muzicale, de la operetă la *musical*, operă rock și comedii muzicale (în total: 28 de premiere), precum și a textelor pentru copii (34 de premiere).

Printre aceste musicaluri, se găsește și piesa, poate cea mai infectată de ideologia socialistă, *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról / Reportaj închipuit de la un festival de pop din America*. Acesta are la bază o poveste care, dincolo de latura umană, are și o oarecare tendință antiimperialistă, prezentând festivalul pop (în *musical* mai mult rock) ca fiind răsadnița păcatului, a imoralității și a crimei, având personaje specifice de drogați și de criminali. Popularitatea piesei, care a avut 4 premiere postdecembriste, se datorează însă muzicii și versurilor, care au apărut pe disc în Ungaria încă în 1973 (iar unele piese și pe alte albume ale grupului LGT) și au devenit parte activă a culturii maghiare contemporane.

Același compozitor, Presser Gábor, a semnat muzica și în cazul musicalului pentru copii *A padlás / Podul*, având, la fel, patru premiere. Acesta este unul dintre cele mai populare musicaluri maghiare: în teatrul Vígszínház din Budapesta, unde a avut loc premiera absolută, se joacă de peste 33 de ani și a ajuns la 1000 de reprezentații. (A treia piesă compusă de el, este una care s-a născut după 1990, *Túl a Maszat-hegyen / Dincolo de Muntele-Mânjit* și a avut două premiere.)

Rămânând la spectacolele de copii, trebuie amintit că operele lui Lázár Ervin au fost montate de opt ori, cel mai popular dintre ele fiind *A Négyszögletű Kerek Erdő / Pădurea rotundă cu patru colțuri*. Povestea *Ágacska / Crenguța* de Csukás István a fost prezentată de șapte ori, deținând, alături de piesa *Tóték / Familia Tót* a lui Örkény, supremația. Pe lângă Lázár și Csukás, cei mai frecvent prezenți autori maghiari ai erei socialiste pe scenele postdecembriste sunt Örkény István, Görgey Gábor, Szabó Magda, Spiró György.

Reprezentantul absurdului est-european în literatura maghiară, Örkény István, a avut 13 premiere, în perioada evaluată, fiind cel mai jucat dramaturg maghiar. Cele mai cunoscute piese ale lui, *Tóték / Familia Tót*, a avut șapte premiere, *Macskajáték / Joc de pisici* a fost prezentată în trei teatre, *Kulcskeresők / În căutarea cheii* a fost prezentată pe două scene, iar mai puțin cunoscutul *Pisti a vérzivatarban / Pisti în ploaia de sânge* a avut doar o singură premieră, la Cluj. De remarcat că, alături de aceste premiere, *Familia Tót* a fost prezentată, în 2000, la

Brașov, și în 2013, la Craiova⁷, iar *Joc de pisici* la Naționalul timișorean, în 1992, și la Compania Liviu Rebreanu a Teatrului Național Târgu Mureș, în 1994⁸.

Görgey Gábor a avut nouă premiere, două dintre acestea fiind o adaptare a comediei lui Vörösmarty Mihály din epoca romantismului, *A fátyol titkai / Secretele voalului*. Cea mai jucată piesă a sa a fost comedia *Komámasszony, hol a stukker? / Unde-i revolverul?*, prezentată de trei ori. Această piesă a avut și patru premiere în limba română, în 1997, la „Nottara” și Timișoara, în 1998, la Constanța, în 2010, la Craiova.⁹

Operele lui Szabó Magda au fost prezentate de șase ori, patru dintre acestea pe scena teatrului din Oradea. Piesa istorică despre botezarea lui Vajk (care urma să devină regele Ungariei cu numele de István), prezentată inițial, în 1976, în Teatrul Național Budapesta, *Az a szép, fényes nap / Soarele strălucitor*, a avut două premiere, ambele la Oradea. La fel, de două ori a fost montată și adaptarea romanului *Az ajtó / Ușa*, realizată de Bereményi Géza. Prima dintre acestea a fost regizată la Satu Mare chiar de către realizatorul adaptării, în 2007, a doua premieră având loc la Târgu Mureș.

Două piese ale lui Spiró György, *Csirkefej / Tacâmuri de pui* și *Az impostor / Impostorul*, au avut câte trei premiere, în această perioadă, ambele fiind prezentate la Teatrul Maghiar din Cluj. Celor șase premiere li se mai adaugă trei, ale unor piese pe care autorul amintit le-a scris după 1990. *Tacâmuri de pui* a fost prezentat și de Teatrul Bulandra, în 1998, în regia lui Gelu Colceag.¹⁰ În cazul premierelor din Transilvania ale *Impostorului*, este interesant de observat că, în toate cele trei montări, în rolul actorului invitat din piesă, Boguslawski, au fost distribuiți actori invitați: Ács Alajos la Cluj, Biró József la Sfântul Gheorghe și Czintos József la Miercurea Ciuc – ultimii doi nefiind însă la prima colaborare cu trupa respectivă.

În ultimul deceniu al erei socialiste, au avut loc 56 de premiere ale unor texte din dramaturgia maghiară a epocii din Transilvania, cu o pondere mai

⁷ Vezi http://cimec.ro/SCRIPTS/TeatreNou/Detaliu_Autori.asp?nr=1&pm=ÖRKENY,%20ISTVÁN, accesat 20 martie 2021.

⁸ Vezi http://cimec.ro/SCRIPTS/TeatreNou/Detaliu_Autori.asp?nr=2&pm=ÖRKENY,%20ISTVÁN, accesat 20 martie 2021.

⁹ Vezi http://cimec.ro/SCRIPTS/TeatreNou/prem_detaliu_pag.asp?sq=UNDE%2DI+REVOLVERUL+%3F&sq3=U, accesat 15 martie 2021.

¹⁰ Vezi. http://cimec.ro/SCRIPTS/TeatreNou/detaliu_premiera.asp?sq2=TACÂMURI+DE+PUI&sq=410201219802&sq1=1, accesat 15 martie 2021.

mare în prima parte a deceniului. În vremea respectivă, teatrele maghiare au încercat să se conformeze principiilor partidului privind componența repertoriului, prin considerarea pieselor maghiare contemporane din Transilvania ca fiind unele autohtone din România și le-au introdus în aceeași categorie cu dramaturgia socialistă românească. În anii '80, Méhes György a avut zece premiere, iar Sütő András opt (majoritatea în prima parte a anilor 80). Câte trei premiere au avut și Székely János, Kocsis István, Kincses Elemér și Sylvester Lajos.

Cel mai frecvent autor din anii '80, Méhes, după 1990, a avut o singură premieră, în vara anului 2020, la Târgu-Mureș, în aer liber. Dramaturgii maghiari din Transilvania din perioada socialistă cei mai prezenți pe scenele postdecembriste sunt Székely János, Sütő András și Páskándi Géza. Székely a avut șase premiere ale unor piese, la care se adaugă un spectacol din poeziile lui. Dintre acestea, trei au avut loc la Târgu-Mureș, orașul în care a trăit din 1956 până la moartea lui, în 1992. Piesa sa de nivel universal despre dictatură, credință și conștiință *Caligula helytartója / Locțiitorul lui Caligula* a fost prezentată în trei teatre diferite: la Cluj, Miercurea Ciuc și Târgu-Mureș.

Dacă în ultimul deceniu al dictaturii ceaușiste, Sütő a avut premiere mai ales cu comediile lui, după 1989, acestea au dispărut de pe scene, fiind prezentate doar parabolele sale dramatice. Pe lângă cinci premiere ale pieselor scrise înainte de 1989, a avut și o premieră a unei piese apărute după căderea regimului comunist. Ca și în cazul lui Székely, majoritatea premierelor a avut loc la Târgu Mureș, orașul în care a trăit și el, doar una fiind prezentată de Teatrul Figura Studiu din Gheorgheni. Una dintre aceste premiere a fost premieră pe țară, în era socialistă aceasta fiind interzisă și deci montată doar în Ungaria.

Dacă analizăm pe decenii prezența dramaturgiei maghiare din perioada socialistă, se poate observa o descreștere în numărul premierelor: între 1990 și 2000 au existat 67 de premiere (dintre care 15 ale unor piese maghiare din Transilvania), între 2000 și-2010, 53 (dintre care 15 transilvănene), iar între 2010 și 2020 doar 33 de premiere (dintre care 11 scrise de autori transilvani). Paralel cu aceasta, nu putem vorbi de scăderea numărului de premiere din dramaturgia maghiară, doar că, pe lângă dramaturgia clasică, a crescut prezența dramaturgiei postsocialiste, contemporane. Cu schimbarea de generații, atât în rândul creatorilor de teatru, cât și în rândul publicului, au rămas prezente în repertorii mai ales piesele care au început deja să se canonizeze.

Dramaturgul și companionii săi

Matei Vișniec

Dileme de dramaturg

De peste patru decenii, cred în puterea cuvântului care emană de la masa de lucru a dramaturgului, trece prin filtrul regizorului, se cere încarnată numaidecât de actor, pentru a fi sorbită, în final, de spectator. Ceea ce nu mă împiedică să afirm că meseria de dramaturg este și una *ne-norocită*, adică are o legătură cu *norocul* care deseori nu vine... Și mai este pusă și sub semnul lui Sisif!

Norocul este un termen vag, misterios, irațional, dar intervine puternic în viața oamenilor de teatru și mai ales a dramaturgului. Dacă ai *norocul* de a întâlni, când ești autor de piese de teatru, regizorul potrivit, începi să exiști... Altfel, aștepți. Sau, ca Sisif, te lupți ca să deschizi porțile scenei pentru textele tale. Iar drumul cuvântului, de la dramaturg la public, este lung și capricios, iar de cele mai multe ori textul îi revine înapoi autorului tot așa cum lui Sisif i se rostogolea bolovanul împins din greu pe vârful muntelui...

Meseria de dramaturg este deci *ne-norocită* și sub semnul lui Sisif, dar și foarte frumoasă, recunosc. Pentru că atunci când cuvântul ajunge, în sfârșit, pe scenă și în sala de spectacol, emoția este enormă. Spun *emoția* și nu *satisfacția*, întrucât satisfacția poate deseori contrazice emoția...

Cine este doar autor de piese de teatru și, din diferite motive, nu și le montează singur se mai află, de la bun început, în poziția de *cerșetor*. Cuvintele dramaturgului *cerșesc* întotdeauna încarnarea, iar lanțul încarnării este lung: regizorul, directorul teatrului, actorul, scenograful, creatorul de lumini și de sunet etc... câte verigi nu se interpun între demersul meu de la masa de lucru și destinatar, adică publicul!

Dintotdeauna, scriind teatru, am fost convins că scriu *literatură*. Sigur, literatura cerută de scenă este puțin altfel decât cea scrisă pentru a fi citită de oameni în singurătatea lor. Romanul își conține, într-un fel, scenografia, iar autorul interpretează el însuși toate rolurile în cursul narațiunii. Scriind teatru, am încercat să las mereu un spațiu de libertate cât mai mare pentru ceilalți *co-autori* ai viitorului spectacol, pentru regizor și actori în special. Unul dintre

editorii mei din spațiul francofon, Emile Lansman, mi-a declarat chiar de la începutul colaborării noastre (mi-a public... cititor. În acest spirit, el a publicat sute de texte și pentru acei iubitori ai genului literar numit *dramatic*, deci pentru oameni care își cumpără o piesă, se instalează într-un fotoliu și o citesc în singurătatea lor *creatoare*. Dar editorii precum Emile Lansman sânt puțini.

Dacă mă gândesc bine, în toți acești ani am avut o atitudine iremediabilă de *autor de modă veche* față de textul dramatic, în sensul că am considerat fiecare piesă ca fiind o *bază literară* pentru fenomenul mult mai complex numit spectacol. Autorul de modă veche (fie-i iertat păcatul!) crede ca un nebun în puterea cuvântului, în calitatea mesajul emanat dintr-o poveste și în emoție ca singura formă interesantă de transmitere a unei informații sau a unui mesaj într-o sală de spectacol. De multă vreme însă îmi dau seama că, din ce în ce mai mult, arta spectacolului se desprinde de rădăcinile sale literare. Va trebui, în curând, să recunoaștem cu simplitate că autorul de teatru de modă veche și regizorul de modă nouă (mai precis *regizorul de imagine*) practică două meserii diferite. Regizorul de imagine nu mai are nevoie de cuvânt, și nici măcar de o bază literară pentru spectacolul său. În orice caz, regizorul de imagine nu mai povestește o poveste, iar cuvântul, dacă intervine în spectacol, nu este decât încântare, bolborosire, pretext sonor, aluzie la limbajul articulat și la falimentul gândirii.

Trebuie să recunosc însă că, de multe ori, am fost emoționat în fața unor spectacole bazate exclusiv pe zgomote, mișcare și imagine. Există, în unele dintre aceste spectacole, un mesaj visceral puternic. Am fost emoționat în fața acestor declanșări de energii tot așa cum, în natură, sântem emoționați uneori de o furtună, de o avalanșă sau de o ploaie cu grindină. În plus, astfel de spectacole amintesc că spiritul avangardei nu a murit, iar de multe ori ele *povestesc* o căutare, o nemulțumire, un eșec...

În definitiv, e loc pentru toată lumea pe scena mare a experiențelor teatrale și vizuale. Da, numai că uneori prea multă experiență rimează cu impostura. Am asistat, în Franța, la un moment dat, la un fel de revoltă a dramaturgilor împotriva regizorilor. Dramaturgii au cerut în cor să fie *repus în drepturi cuvântul*. Prin 2002 sau 2003, unul dintre cei mai afirmați autori francezi contemporani, Serge Valletti, a publicat un articol extrem de virulent la adresa „regizorilor impostori”. Pentru Valletti, un regizor devine impostor în momentul în care își bazează întreaga carieră exclusiv pe montarea clasicilor,

pe adaptarea marilor mituri ale umanității și pe super-producții sută la sută vizuale, din care cuvântul este evacuat ca un grăunte impur. Serge Valletti nu contesta forța, frumusețea sau interesul acestor spectacole, el spunea doar că din ce în ce mai mulți regizori au învățat care este „rețeta” rapidă a succesului (inclusiv internațional) în teatru. Iar „rețeta” este de a nu asuma riscuri estetice montând autori noi, ci de a revizita la infinit clasicii și marile mituri, și de a da prioritate imaginii, muzicii, sunetului și efectelor speciale, altfel spus, unui limbaj emoțional fără cuvinte, universal de altfel și ușor exportabil, un limbaj care nu mai presupune nici o descifrare la nivelul creierului, pentru că trece deja gata digerat în stomac, fiind captat de aparatul emoțional periferic al omului.

În ciuda acestor dileme, dacă ar fi să iau viața literară de la început, tot așa aș face: aș scrie cu pasiune teatru. A fi dramaturg înseamnă și o aventură umană excepțională, tocmai datorită faptului că ai nevoie de *ceilalți* pentru a exista.

Ana Maria Narti

Dramaturgul – omul din umbră

Răsfoind cu ajutorul electronicii numere vechi ale revistei *Teatru* (din anii 1968-69)¹, îmi redescopăr articole despre funcția secretarului literar. Redescopăr este cuvântul potrivit, căci uitasem cu totul rândurile pe care le regăsesc.

După jumătate de secol, articolele se întorc la mine rechemând la viață experiențele de atunci. În parte, sunt ispitită să mă privesc cu anumită ironie – pledoaria mea pentru demnitatea profesiei de secretar literar e cam rigidă și cam fanatică. În parte, mă scald și în autodispreț, confruntată cu frazele de reverență politică obligatorie față de marele tovarăș și față de partid. Dar un rezultat precumpănitor al lecturii este reîntâlnirea cu ani teatrali de mare bogăție. Poate că atunci, lucrând sub conducerea lui Liviu Ciulei la Teatrul „Bulandra”, nici nu îmi dădeam seama cât de multă bucurie mi se oferea.

Ciulei mă invitase să încep să lucrez (cu jumătate de normă) la teatrul pe care îl conducea și cred că prima mea experiență a fost participarea la pregătirea spectacolului cu *Moartea lui Danton*.² M-am scufundat în tot materialul despre revoluția franceză pe care l-am putut găsi și am scris un lung eseu – astăzi pierdut, cred – despre piesa lui Büchner și despre revoluție. Ce îmi amintesc acum sunt revoltătoarele descrieri ale actelor de cruzime comise după ce revoluționarii declanșaseră pofta de linșaj a maselor, inclusiv momentele în care acte de adevărat canibalism simbolic au avut loc. În documentele proceselor intentate după restaurarea ordinii, aceste fapte sunt prezente de groază. Deci, am publicat un caiet documentar, în care am pus

¹ Ana Maria Narti a demarat o anchetă în nr. 12 (dec.), 1968 (anul XIII), din revista *Teatrul*, sub titlul: „Calitatea repertoriului. Ce au de spus secretariatele literare?” (anchetă) de Ana Maria Narti. A revenit în nr. 1 (ian.), 1969 (anul XIV), cu: „Tot despre secretarii literari” de Ana Maria Narti. Apoi, complementar, nr. 7 (iulie), 1969 (anul XIV), „14 cronicari dramatice despre stagiunea 1968-1969” de Ana Maria Narti, probabil, și ultimul articol pe care autoarea l-a semnat în revista *Teatrul*, înainte de a părăsi România și de a se stabili în Suedia. [nota edit.]

² *Moartea lui Danton* de Georg Büchner, regia Liviu Ciulei, Teatrul „Bulandra”, premiera: 4 octombrie 1966. [nota edit.]

alături comentariul meu și anumite documente traduse. Cred că un asemenea caiet documentar era, în vremea aceea, o publicație neobișnuită; ambiția mea era aceea de a lărgi orizontul spectatorului, dându-i posibilitatea de a pune actul teatral într-un peisaj istoric și un context contemporan cuprinzător.

A lucra la „Bulandra” atunci însemna mai ales a lua parte la repetiții. Asistam cu înfiorare la un efort colectiv de marea amploare. Ca regizor, Liviu lucra destul de lent, concentrat asupra detaliilor, cu multe reluări ale momentelor repetate. În acest spectacol, el era și regizor și scenograf și actor – juca rolul lui Danton. În plină acțiune, semăna cu un șef de stat major în centrul bătăliilor, dar un șef de stat major totdeauna calm, înzestrat cu o răbdare pe care nimic nu o putea zdruncina. Nu l-am văzut niciodată pierzându-și stăpânirea de sine, deși, bineînțeles, tot felul de mici sau mari accidente întrerupeau repetițiile. Întreaga armată condusă de regizorul/scenograf/actor era marcată de seninătatea șefului. Ne stăpânea un amestec unic de stări lăuntrice, un spirit activ cu totul aparte. Liviu își întâmpina colaboratorii cu o mare blândețe și cu o atenție deschisă comunicării cu toți cei din jur, dar, în acest amalgam, intra și compacta energie a regizorului-vrăjitor.

Puteam trece prin momente de dezacord total fără să ajungem la conflict. E ceea ce s-a întâmplat în timpul în care se pregătea montarea cu *Macbeth*.³ Strângând material din textele cunoscuților comentatori shakespearieni și citind și recitind textul, ajunseseam la concluzia că piesa este tragedia cea mai mistică a autorului, o coborâre în iadul de pe pământ, o disperată explorare a misticii răului (ceea ce cred în continuare și astăzi). Dar Liviu nu avea nici un fel de afinitate cu sfera misticului, fiind în toată ființa un umanist realist, rațional și un ateist convins. De ce se înverșuna să monteze tocmai *Macbeth* nu am înțeles niciodată – mai ales că nu avea, în grupul de actori, nici un interpret pentru rolul principal, fapt dovedit la și după premieră: Cotescu era excelent pentru multe roluri, dar nu avea nici o picătură din tragicul personajului, nu putea întrupa războinicul obsedat de putere, dar deplin conștient de groaza crimei, purtătorul răului adânc convins de existența binelui pe care singur și l-a interzis și l-a distrus. Aveam, deci, poziții opuse în ceea ce privește interpretarea piesei, dar opoziția nu s-a transformat în polemică. Interpretarea mea a fost publicată în caietul documentar al teatrului alături de un alt

³ *Macbeth* de Shakespeare, regia și decorul Liviu Ciulei, costume Ioana Gărdescu, Teatrul „Bulandra”, premiera: 10 aprilie 1968. [nota edit.]

comentariu semnat de Mihail Lupu, un eseu care mergea în totul pe linia regizorului: *Macbeth* ca sângeroasă tragedie a totalitarismului.

De multe ori mă întrebam cum acest director de teatru rezista la presiunile la care era expus. Avea lângă el un supraveghetor care îi observa toate gesturile, toate hotărârile, tovarășul Crișan. Fiind conducător spiritual și artistic al unui ansamblu cu mulți membri, Liviu Ciulei își continua munca în liniște, dând deplină libertate colaboratorilor. Nu numai că se încăpățâna să caute noi talente printre cei mai tineri oameni de teatru, dar le pune la dispoziție întreaga trupă și le asigura cele mai bune condiții pentru repetiții și spectacole. A deschis teatrul pentru Andrei Șerban, pe atunci foarte tânăr, lăsându-l să-și aleagă singur piesa (Shakespeare, *Iuliu Cezar*⁴), a realizat el însuși scenografia montării și a asigurat realizarea spectacolului, în ciuda tuturor dificultăților tehnice ridicate de viziunea regizorală. În același fel i-a dat lui Lucian Pintilie condiții excelente pentru realizări care aveau să intre în istoria teatrului românesc – *Livada de vișini* și *D-ale carnavalului*.

A doua întâlnire hotărâtoare pentru munca mea cu textul dramatic a avut loc când am început să lucrez alături de Andrei Șerban. Totul părea să fie un joc. Toți vorbeau despre Andrei în lumea teatrului românesc și am fost și eu sedusă de spectacolul lui prezentat la teatrul „Nottara”: *Omul care s-a transformat în câine* de Osvaldo Dragun⁵. În vara anului 66, tânărul laudat de toți m-a căutat: vroia să îl ajut să capete binecuvântarea UTC [Uniunea Tineretului Comunist] pentru participarea la festivalurile de la Wrocław și Zagreb, unde fusese invitat să prezinte piesa *Nu sunt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu. Ne-am dus deci împreună la Comitetul Central UTC, în clădirea din spatele masivului Comitet Central [al Partidului Comunist Român] din Piața Palatului. Și am argumentat cât și cum am putut pentru prezentarea spectacolului pe arenele internaționale. Am izbutit (să nu uităm că ne aflam încă în relativă liberalizare). După care Andrei Șerban m-a rugat să-l ajut și cu pregătirea montării; avea o părere foarte proastă despre textul care i se impusese. Ne-am așezat și am citit piesa împreună, eu inventând, de fapt, sensuri, mișcări, ritmuri, care nu existau în text. Spectacolul a devenit o

⁴ *Julius Cezar* de Shakespeare, regia Andrei Șerban, scenografia Liviu Ciulei, cu Ion Caramitru/Cezar, Teatrul „Bulandra”, 1968. [nota edit.]

⁵ *Omul care s-a transformat în câine* de Osvaldo Dragun, regia Andrei Șerban, Teatrul „C.I. Nottara” (studioul experimental), mai 1965. [nota edit.]

explozie de improvizații și am plecat cu toții, beți de bucuria călătoriei – eu în chip de dramaturg al teatrului studențesc – spre Wrocław.⁶

Începând de atunci, Andrei Șerban m-a asociat muncii sale. Ultima mea cronică despre o montare a lui din România a fost cea privitoare la *Arden din Faversham* de la Piatra Neamț.⁷ Devenind dramaturga realizărilor lui nu le-am mai analizat în cronicile mele de spectacole: îmi schimbasem locul, trecusem la participarea imediată a elaborării planului regizoral și la repetiții. Așa am studiat împreună *Omul cel bun din Se Ciuan* și, foarte curând, *Iuliu Cezar*.⁸

Când era vorba despre texte atât de bogate, tânărul regizor cerea analize aprofundate și o extremă exactitate. Citeam și reciteam împreună piesele săptămâni întregi, mult înainte de întâlnirea cu ansamblul. Trăiam în ceea ce se numește, în teatru, o continuă enormă „repetiție la masă”. Prezența lui era în sine fascinantă, modul său de a asculta comentariile mele deschidea un imens univers de întrebări și cercetări, era imposibil să alunecăm spre acrobații intelectuale, mă silea să revin neîncetat cu picioarele pe pământ, să simt ritmurile și zbuciumul faptelor. Fără să fi fost vreodată ucenic al lui Stanislavski, aplica cu îndârjire unul dintre cele mai importante principii ale pedagogului rus: nimic viu nu poate fi înfățișat, în teatru, „în general”. Săptămânile și lunile de descifrare a textului formau un timp al descoperirilor. Foarte tânăr pe vremea aceea, Andrei Șerban aducea o extremă sensibilitate în modul său de a recepționa fapte și stări de spirit, parcurgând textele cu o vibrantă sensibilitate asemănătoare cu binecuvântata deschidere față de viață a copilului.

Includerea tragediei *Iuliu Cezar* în repertoriul de la „Bulandra” a constituit, deci, un moment foarte important în munca mea: între Shakespeare și Andrei Șerban mi-am redescoperit profesia. După această perioadă de lucru, analiza textului dramatic nu a mai fost niciodată pentru mine un simplu

⁶ Piesa *Nu sunt Turnul Eiffel* de Ecaterina Oproiu a fost regizată de către Andrei Șerban în 1966, ca student la Institutul de Teatru din București; spectacolul a cucerit numeroase și importante premii la festivalul de la Zagreb și de la Wrocław. [nota edit.]

⁷ Ultima mea cronică despre o montare a lui din România a fost cea privitoare la *Arden din Faversham* de la Piatra Neamț. [Dureroasa și adevărata tragedie a domnului Arden din Faversham, regia Andrei Șerban, Teatrul Tineretului, Piatra Neamț, martie 1967; nota edit.]

⁸ *Omul cel bun din Seciuan* de Bertolt Brecht, regia Andrei Șerban, Teatrul Tineretului Piatra Neamț, premiera: 16 noiembrie 1968. [nota edit.]

exercițiu de critică literară. Criteriul hotărâtor a devenit potențialul de joc încrustat în și dincolo de cuvinte.

A pătrunde în lumea lui Shakespeare nu însemna, pentru mine, o experiență nouă. Copil, citisem povestirile lui Charles și Mary Lamb după opera marelui Will și, lucrând cu textele pedagogice ale lui Stanislavski – texte care îmi desemnaseră alegerea profesiei – întâlnisem de multe ori piesele shakespeariene.

Lucrasem pe un text și în timpul studenției: profesorul de critică Valentin Silvestru ceruse să fac o analiză aprofundată a tragediei *Othello*. Petrecusem deci câteva săptămâni citind și recitind textul și studiind comentariile. Și scrisesem o lungă compunere, descriind toate momentele străbătute în explorarea mea, dar fără să pot stabili un punct final clar. Povesteam suferințele personajelor și, mai ales, cruzimea lui Jago, dar încheiam cu întrebarea: pentru ce? Care este, de fapt, miezul tragediei? (Mulți ani aveau să treacă înainte să găsesc răspunsul, de fapt, cel mai simplu răspuns: sensul adânc al acestei tragedii e cuprins în însăși confruntarea dintre iubire și ură.)

Cu studiul tragediei *Iuliu Cezar* am pășit pe un drum al cercetării descris mult mai târziu în cartea mea despre Shakespeare.⁹ Reiau aici numai câteva dintre întrebările care ne-au condus. „Ce-i puteam oferi actorului ca impuls de joc? Încotro trebuie să-i orientez atenția? Concret: unde urma actorul să găsească gândul viu, greu de emoții, și experiența fizică în stare să dea energie personajului?”.

Așa am descoperit micile scene-cheie care pot revela tonalitatea unei piese: scena în care conspiratorii îl așteaptă pe Brutus, privind orașul adormit în clipele dintre noapte și zi, momentul în care Portia ascultă zgomotele cetății, încercând să descifreze în ele desfășurarea înfiorată a violențelor, scena în care Cassius povestește marșul spre Philippi sub un cer acoperit de păsări de pradă... *Iuliu Cezar* este un monument de teatru politic scăldat în sânge, dar și o tragedie a așteptărilor sumbre, un spațiu al prevestirilor întunecate și al temerilor fără nume. Violența explodează când lungul timp al nesiguranței și spaimei cețoase nu mai poate fi îndurat.

Așa am învățat să pun împrejurările și faptele din text într-un context al concretului, strămutându-le în realitatea trupurilor vii. Muncind alături de

⁹ Ana Maria Narti, *Shakespeare – textul ca partitură de joc*, Fundația „Camil Petrescu” – Revista *Teatrul azi*, 2012. [nota edit.]

regizori atât de înzestrați ca Ciulei și Șerban, mi-am găsit rostul de consilier-dramaturg.

„A descifra partitura de joc înseamnă, deci, a face un mic pas pe drumul spre claritatea visată de Brecht. Funcția criticului care studiază textul poate fi comparată cu funcția antrenorului în sport: analiza promite să dezvăluie structura viitorului joc, regizorul, scenograful și actorii pot intra în acțiune înarmați cu o cunoaștere adâncită a spațiului, timpului, relațiilor și situațiilor. O descifrare fertilă a textului ajută ansamblul să evite interpretări care amenință să se întoarcă împotriva textului. Pe ce fel de teren, în ce condiții concrete va avea loc jocul? Cum se vor defini spațiile și timpii? Cum se vor construi relațiile dintre personaje? Variațiile din opera lui Shakespeare impun altă întrebare: cum se schimbă caracteristicile jocului de la o piesă la alta, cum se leagă într-o unitate contrastele și contradicțiile dintr-un singur text?”.

Revenind la ambițiile mele din tinerețe, pot înnoda firul gândurilor. Da, secretarul literar sau dramaturgul din teatru trebuie să aducă în grup un întreg arsenal de cunoaștere, stimulând și comunicarea vibrantă cu publicul. Dar acum, după mulți ani de absență din teatru, cred că activitatea dramaturgului este definită de însăși comunicarea cu regizorul și, prin el, cu întregul ansamblu. Teatrul este, cum bine știm, arta trăirilor imediate comune, arta care împărtășește fără intermediari experiența grupurilor. Dramaturgul își are locul său în această acțiune comună, rămânând totdeauna în culise.

Mai simplu spus: am avut noroc întâlnindu-i pe Ciulei și pe Șerban, am găsit în ei toată energia de care aveam nevoie pentru a pătrunde adânc în viața textului. Știam și atunci că voi fi actor nevăzut și eram fericită. Dramaturgul rămâne în planul al doilea al muncii scenice, neavând niciodată rolul principal, acționând din umbră. Dar această ființă din umbră poate deveni – dacă are norocul de a întâlni adevărați parteneri – un spirit puternic prins în jocul magiei scenice.

Deci, datorită acestor doi oameni de teatru, Liviu Ciulei și Andrei Șerban, am trăit în culise miracolul. Inutil să adaug că minunile au luat sfârșit în anii 70, când dictatura a hotărât să ia cu/în totul controlul asupra culturii. Nici Liviu, nici Andrei nu au pierdut niciodată contactul cu țara; lucrau în diferite locuri de pe glob, nefiind în stare să fie activi în România, dar nu au luat niciodată azil politic. Cât despre mine, devenisem refugiată știind că activitatea de ziaristă nu mai era posibilă dincolo de cortina de fier decât printr-o

definitivă descalificare umană. Am regăsit un timp tărâmul teatrului datorită mării animatoare, producătoarea de geniu, Ellen Stewart, creatoarea aventurilor neîngrădite de la La MaMa Experimental Theatre din New York. Am intrat cu teamă dar și cu entuziasm în lumea tragediei antice, începând cu *Medeea* și *Electra*.¹⁰ Lista descoperirilor din și dincolo de vechile texte s-a prelungit: am descifrat, timp de câteva decenii și în diferite locuri de pe glob, alte texte shakespeariene: *Măsură pentru măsură*, *Cum vă place*, dar și superba *Livadă de vișini* a lui Cehov.

Cum se țeșe contopirea mai multor oameni într-un singur efort energetic, bogat în nuanțe, vibrant? Nici o teorie nu poate explica asta. Doar o descriere este posibilă. Marele sociolog francez al culturii Pierre Bourdieu a vorbit despre asta, în intervențiile sale centrate pe fenomenul „gust artistic”. El spune: în momentul în care întâlnim o operă de artă care ne cucerește, instantaneu trăim o revelație. Ne regăsim cumva în ceea ce descoperim, purtasem în noi experiența dată, o dorisem, îi dusesem dorul – dar fără a ști ce duceam cu noi în viața noastră lăuntrică. Opera seducătoare se afla în adâncurile noastre psihice, dar noi nu știam asta. Descoperirea fulgerătoare este un fel de moment de dragoste la prima vedere, o lovitură de trăsnet venită din profunzimile subconștientului, devenind fapt conștient numai când îi vedem chipul. Bourdieu compară experiența artistică cu totul aparte cu revelația mistică și cu iubirea brusc izbucnită. „Ceea ce face ca întâlnirea cu opera să fie deseori trăită în logica miracolului și a dragostei la prima vedere. Și ca experiența artei iubite să se exprime și să fie trăită în limbajul dragostei.”

¹⁰ V. Ana Maria Narti, „*Medeea*” lui Andrei Șerban, Editura Fundația „Camil Petrescu”, 2007.

Visky András

Dramaturg pentru folosul comunitar

Viziunea dramaturgului, care este marcată de atitudinea „include-mă afară”, devine piatra de temelie a relevanței sociale.

Bernd Stegemann¹.

Dramaturgia: natura absenței

Harag György, cel care a impus o direcție modernă teatrului maghiar din România, într-un sens estetic, și s-a aflat într-un permanent dialog cu linia progresivă a teatrului românesc, a arătat un real interes și deschidere în raport cu textul contemporan. Atât de mult încât, la o retrospectivă a operei sale, marca definitorie a operei lui regizorale poate fi considerată descoperirea și punerea în scenă a textelor contemporane. Și, deși îl asociem cel mai bine cu spectacolul său testamentar *Livada de vișini*, care este considerat o capodoperă², este important să subliniem că mulți dintre contemporanii săi, datorită încurajării lui Harag, și-au îndreptat atenția înspre scriitura dramaturgică și astfel au fost create direcții dramaturgice semnificative, toate ca urmare a muncii sale. Numele lui Sütő András este inseparabil de cel al lui Harag – și nu invers! –, iar János Székely, care și-a scris textele folosind iambul, a ajuns totuși la succes utilizându-i propunerile stilistice inovatoare. Lui Harag i se datorează prezentarea în premieră a textelor lui Andor Bavaria, László Csiki, László Lőrinczi și Géza Páskándi, dar și reprezentarea, la Teatrul din Novi Sad, a absurdului de tip beckettian a textului *În stație* aparținând celui care a câștigat

¹ Bernd Stegemann: *On German dramaturgy*. In: Magda Romanska (editor): *The Routledge Companion of Dramaturgy*. Routledge, London and New York, 2015, p. 47.

² Părerăa lui Tamás Gajdó: „Paradoxul sfâșietor al operei lui Harag György este că s-au scris mult mai mult despre ultima sa realizare, premiera spectacolului de la Târgu Mureș, *Livada de vișini* de Cehov, decât despre producțiile sale anterioare”. Gajdó Tamás: *A színház titkát kereste*. In: Kovács Örs Levente (váll., szerk.): *Át akarta ölelni az egész világot. Harag György színháza*. MMA, Budapest, 2020, p. 10.

ulterior Premiul Nobel: Kao-Hsing-chien. Pe lângă lucrările contemporane, și-a pus în scenă și propriile sale dramatizări (romanul *Dulce Anna* al lui Dezső Kosztolányi). Cu toate acestea, nu regăsim dramaturgul la scenă într-o perioadă în care cuplurile de regizori-dramaturgi au definit spectacologia europeană. Pe de altă parte, dacă comparăm textele pieselor lui Harag György cu drama canonică, putem descoperi diferențe semnificative.

Harag György a funcționat ca dramaturg al propriilor sale spectacole, la fel ca mulți dintre contemporanii săi maghiari, în perfectă cunoștință a faptului că teatrul este arta politică a auto-reflecției sociale, ca atare trebuie să vorbească despre prezent chiar și într-un mediu politic care și-a dezvoltat critica socială prin metode caracteristice serviciilor secrete, prin cenzura controlată de instituții și a fost urmărită prin mijloacele statului polițienesc. Desigur, nu există nicio îndoială că Harag cunoștea tradiția hamburgheză a dramaturgiei³. Opera lui Lessing a fost profund împământenită în practica teatrală maghiară. De exemplu, știm din surse sigure că Madách Imre, autorul „Faustului maghiar” intitulat *Tragedia omului*, l-a citit pe Lessing și astfel, în deplină cunoștință a ideilor teatrale moderne din vremea sa, a creat poemul dramatic devenit clasic, tradus și jucat în mai multe limbi și nu doar în teatrele europene.⁴

Dramaturgia: o oglindă istorică

Munca dramaturgului se bazează pe cunoscuta „foaie” a lui Gotthold Ephraim Lessing intitulată *Dramaturgia de la Hamburg*. Periodicele publicate între 1767 și 1768 definesc spectacolul teatral ca arta reprezentării adecvate a unui text dramatic, care, deși se raportează la opera autorului dramatic, este „temporară”, și trebuie să scape de legile funcționării pieței cât mai curând posibil și de care ar trebui să beneficieze comunitatea: „scuțiți actorii de dificultățile de a lucra pentru propriile pierderi și profituri”, citează Lessing în

³ Visky Andras: *A dramaturg. Hermész példája*. In: *Írni és (nem) rendezni*. Koinónia, Kolozsvár, 2002.

⁴ În 1975, Harag György a pus în scenă poemul lui Madách la secția maghiară a Teatrului Național din Târgu Mureș. Ultima producție a piesei (3 martie 2020) poartă numele lui Silviu Purcărete, spectacol regizat la Teatrul Csíky Gergely din Timișoara. v.: Visky András (editor): *Az ember tragédiája / Tragedia omului / The Tragedy of Man*. Koinónia, Kolozsvár, 2021.

propunerea *Proclamației*⁵ lui Schlegel, cea care a pus bazele modernizării și creșterii spectaculoase a teatrului danez. Importanța *Dramaturgiei de la Hamburg* în cultura occidentală este încă evidentă, dar, din punctul nostru de vedere, am sublinia că opera lui Lessing ca „primul dramaturg” al culturii occidentale a definit timp de multe secole rolul dramaturgului, care, ca teoretician al teatrului și ca eminență cenușie, formează puntea de legătură între scriitor, textul dramatic, spectacolul, discursul (discursurile) estetic(e) existent(e) și, foarte important de subliniat, publicul.

Relația dintre piesă și textul spectacolului, precum și munca dramaturgului în sensul tradiției lessingiene pot fi rezumate după cum urmează pe domenii de activitate:

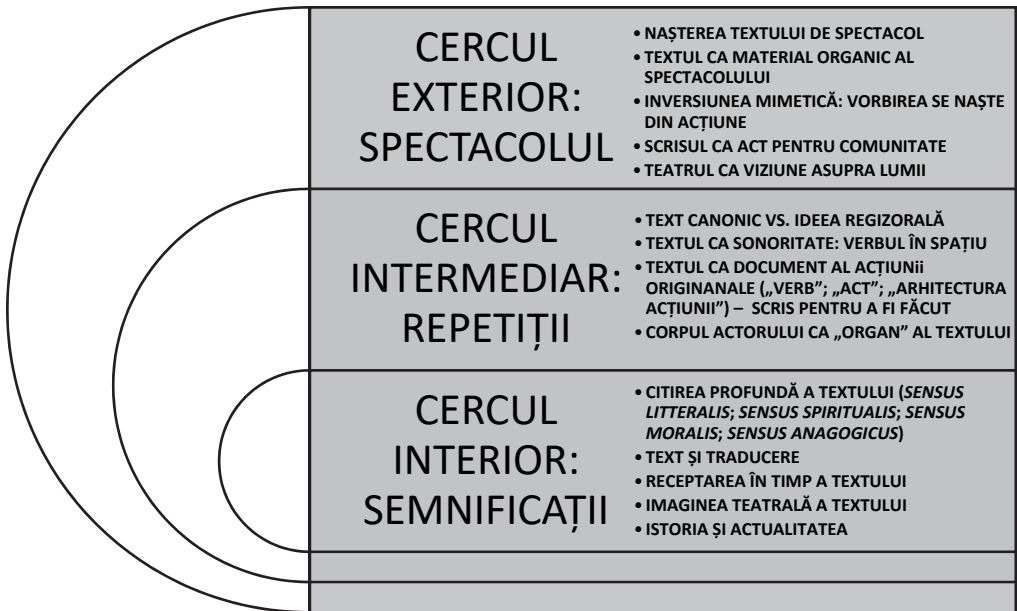


Figura 1. Relația dintre textul dramatic și textul spectacolului în tradiția lessingiană

Impulsurile inovatoare ale modernității teatrale au necesitat spațiu liber pentru experimente. Este, de aceea, plauzibil ca modelul teatrului național contemporan – și modelul istoric urban (*Stadttheater*) – să nu fi avut defel în vedere un sistem conservator, rigid, de tipul instituțiilor muzeale, ci, dimpotrivă, au încurajat inovarea și au instituționalizat dreptul la lipsa

⁵ Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgi dramaturgia* (1767-1768). In: *Válogatott esztétikai írások*. Gondolat, Budapest, 1982. pp. 378-379.

succesului și chiar la eșec, precum și la dezbaterile estetice relevante. Este grăitor că Lessing implică și publicul emergent în această dezbateră. *Dramaturgia Hamburgheză* scrie, în primul său număr, că publicul nu poate avea dreptate în orice privință, că se așteaptă, din partea sa, la deschidere și autoreflexivitate; nu doar spectacolul, ci și publicul poate eșua, suntem cu toții nepregătiți în comparație cu noile propuneri dramaturgico-estetice: „și cine este dezamăgit în așteptările sale, să se gândească puțin la natura așteptărilor sale”.⁶

Conform atitudinii lui Lessing, comportamentul critic joacă rolul principal în fundamentarea operei dramaturgului, ceea ce înseamnă atât armură teoretică, cât și diferență medială. În sens clasic, rolul dramaturgului poate fi împărțit în patru domenii separate de activitate, bineînțelese strâns legate, care nu există în sine, ci vizează nașterea unui spectacol teatral și apoi interpretarea critică a acestuia. Fiecare dintre domenii este întrupat într-un dialog continuu în teatru. În cuvintele lui Lessing: „Această dramaturgie va explica în mod critic fiecare piesă de pe scenă și va monitoriza fiecare pas, atât al artei poetului, cât și al actorului”.⁷ Prin urmare, cele patru domenii de activitate ar fi: 1. considerație critică (recepție, încurajarea dialogului social); 2. problema interpretării dramelor (text literar); 3. limba piesei de teatru; 4. creșterea relevanței sociale directe („aici”).

Dramaturgia de la Hamburg și, parțial, bogatele activități teoretice și practice ale lui Goethe la Weimar, oferă un model istoric al operei dramaturgului, fără de care este imposibil de înțeles condiția și problemele autodefinitorii ale dramaturgiei contemporane, în special într-o cultură teatrală precum cea românească, ce nu a integrat lingvistic tradiția teatrală germană și, prin urmare, nu are niciun cuvânt care descrie sfera de activitate a dramaturgului.

Interpretarea tradiției lui Lessing este complicată de circumstanța specială conform căreia teatrele românești nu recunosc oficial profesia dramaturgului; cel mult se pot limita la o definiție mai generală („consilier artistic”), conform denumirilor oficiale ale profesiilor (COR 2021), structura instituțională nu permite însă angajarea dramaturgilor cu normă întreagă sau

⁶ *Ibidem*, p. 378.

⁷ *Ibidem*, p. 379.

rezidenți. În limba maghiară (sau germană), cuvântul *dramaturg* nu înseamnă un scriitor, ci un cultivator al dramaturgiei, adică descrie ocupația care, în sensul tradiției lui Lessing, are în vedere și promovează spectacolul unui text literar, revelând „arhitectura acțiunii” din text. Observând practica teatrală, în opinia noastră, sintagma „dramaturg de scenă” (*écrivain de plateau*) derivată din limba franceză descrie cel mai adecvat rolul actual și istoric al dramaturgului, iar acest lucru este cu atât mai interesant cu cât limba română nu are nicio tradiție teatrală, o noțiune oficială, instituționalizată, a ocupației care a apărut în *Dramaturgia Hamburgheză*.

Dramaturgia: oglindă contemporană

Activitatea dramaturgului a suferit schimbări semnificative în ultimele decenii, dar dramaturgia lui Lessing, în opinia noastră, conține toate elementele cunoscute astăzi, necesare îmbogățirii în continuare a operei dramaturgului, cel puțin în germenul său. Cuvântul cheie, după Lessing – distanțarea critică și, să adăugăm, prezența directă –, de la care poate pleca descrierea de fapt a poziției creative a dramaturgului, aruncă o lumină specială asupra tradiției teatrale naționale pe baza căreia a fost creată opera dramaturgică. Regizorul rus contemporan, Anatoly Vasilyev, consideră că opera de teatru este o operă orală și comunitară („Spectacolul teatral – operă orală”⁸), și consideră că dialogul avizat dintre creatorii spectacolului, care articulează mize vii, existențiale, este principalul său element. Considerăm că acest dialog continuu este însăși esența profesiei de dramaturg, adăugând că, în epoca regiei, anonimatul dramaturgului conferă poziției sale creative o libertate și o putere deosebite.⁹

Dacă ar fi să încercăm să rezumăm meseria clasică de dramaturg, am contura următoarea dinamică, ce reflectă și o structură instituțională posibilă și absolut necesară:

⁸ Anatoly Vasilyev, *A scrie și a (nu) regiza*, 2002, p. 221.

⁹ Aș aminti că Stanislavski vede „linia principală de acțiune”, care poate fi simțită din „nucleul dramei”, ca pe o căutare a intenției scriitorului. v.: K. Sztanyiszlavszkij: *A színész és a rendező színháza*. In: Lengyel György (szerk.): *A színház ma*. Gondolat, Budapest, 1970. pp. 90-102.

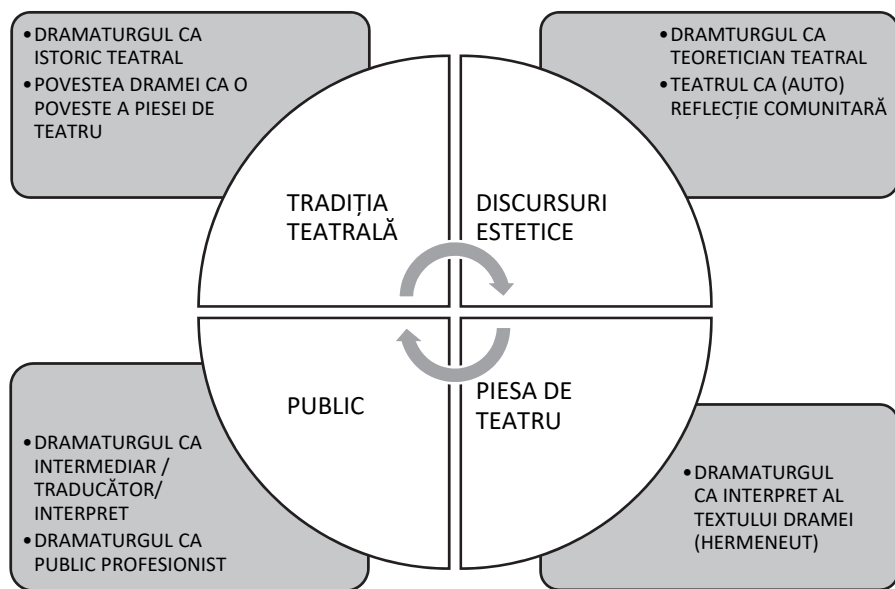


Figura 2. Rolul dramaturgului în *Dramaturgia Hamburgheză*

Acest anonim „puternic” suferă mari schimbări odată cu turnura performativă a teatrului, iar astăzi dramaturgul în sens clasic apare, în mare parte, ca un creator independent, în procesul creării colaborative a spectacolelor.

Se știe că, deși modelul teatral independent a avut ca scop, în primul rând, crearea unei baze a dramaturgiei naționale și, ca un pendant al *Weltliteratur*-ii lui Goethe, integrarea dramaturgiei mondiale în limba națională, necesitatea modernizării limbii literare și vorbite de zi cu zi este completată acționând și tematizând nevoia de a dezvolta un limbaj modern de analiză a artei actorului și a conceptului ce stă la baza construcției spectacolului, care a dus, mai târziu, la spectacolul teatral ca formă de emancipare a diferitelor opere de artă. Constatăm, ca un slujitor ascultător al literaturii contemporane și clasice, care chiar a definit teatrul lui Stanislavski,¹⁰ că teatrul s-a transformat într-un spațiu de opere autonome: această dezvoltare nu este străină de dramaturgia lui Lessing și chiar credem că, în mare parte, descinde din ea, dar a avut un impact consistent asupra textului

¹⁰ Pentru relația dintre dramaturg și practica teatrală, respectiv transformarea rolului dramaturgului, vezi dezbaterile mele cu dramaturgul Katalin Deák: *A színház se lehet jobb, mint a saját társadalma*. In: *Játéktér* 2018/4.; și cu Péter János Kondor: *A megváltás poémája*. In: *Irodalmi Magazin*, 2020/4.

dramatic, pentru că azi vorbim despre teatrul post-dramatic și despre încetarea sau cel puțin marginalizarea dramaturgiei literare.¹¹

Marea rearanjare a dramaturgiei contemporane coincide cu schimbarea înspre *performance* a teatrului, pe de o parte, și cu apariția tehnicilor digitale în construcția spectacolelor teatrale, pe de altă parte. Activitățile multiple ale dramaturgului, precum și diversitatea explozivă a profesiei, au apărut, de asemenea, organic în spectacolele teatrelor românești, fără a transforma însă instituția teatrală. În prezent, ne confruntăm cu paradoxul că un sistem de instituții aparent conservatoare (teatre, organizații profesionale neguvernamentale etc.), cu o structură de conducere care reflectă anii optzeci, rămâne cu mulți ani în urma realităților teatrale. Denumirile „secretar literar” și „referent literar” au fost complet golite de sens și forțează un sistem birocratic depășit în totalitate.

În cele ce urmează, încercăm să enumerăm câteva dintre activitățile inevitabile ale profesiei de dramaturg, care apar în spectacolele teatrale contemporane, fără a pretinde că sunt exhaustive, în special în teatrul post „drama literară”.¹²

Tabelul 2. Rolul dramaturgului în teatrul post-dramatic

FORMĂ TEATRALĂ	DRAMATURG
Teatru <i>devise</i>	S+R+CT+DC
Teatru documentar	S+ET+DC
Teatru coral ¹³	CT+ DC
Teatru dans / mișcare	CS
Dramaturgie digitală	TSZ+T+J
Instalație	C
Teatru politic	S + R + M + CT + JA + DC + I
Teatru interdisciplinar	M + MC + R
<i>Performance</i>	C
Teatru <i>online</i>	R + DC + TSZ

Rezolvarea abrevierilor: S – scriitor, jurnalist, reporter; CS – compilator al tramei; I – interpret; JA – jurist, avocat; C – curator; DC – dramaturg clasic (text); MC – manager cultural; M – moderator; J – jurnalist; R – regizor; CT – constructor de text; CO – corepetitor de text; EC – editor de conținut; T – cel care taie textul; DM – dramaturgia muzicii (n.t.: a spațiului sonor).

¹¹ Cea mai recentă încercare de a rezuma munca dramaturgului se găsește în scrierea deja menționată: *The Routledge Companion of Dramaturgy*.

¹² Roland Barthes, *S/Z*. Osiris, Budapest, 1997. pp. 14-15.

¹³ Teatrul în care rostirea cuvântului este semnul cel mai puternic; teatrul ca act performativ al limbii. (Nota trad.)

Teatrul dramaturgului: ars poetica

Experiența estetică ca experiență publică comună, și uneori explicit comunitară (spectator-participant) reprezintă ceea ce se citește sau se aude. Textul care poate fi citit sau auzit devine o oportunitate pentru a construi acțiuni, de a scrie sau pronunța cuvântul în acțiune; el se apropie în mod tradițional de faptă. Din acest punct de vedere, întrebarea constantă a teatrului nu se referă, în primul rând, la reproducerea scenică a materialului literar, ci la activitatea, participarea și prezența¹⁴ publicului.

În primul capitol al cărții sale *S / Z* („Evaluarea”), Roland Barthes scrie despre decalajul dintre citit și scris (cititor și scriitor), despre „ruptura” pe care o menține „literatura ca instituție”. „Cititorul de astăzi este sortit unui fel de a nu face nimic, intransitiv, pe scurt, *seriozitate*. În loc să se joace el însuși, în loc să-l încânte farmecul sensului de a participa la pofta de a scrie, el nu mai rămâne decât cu o slabă libertate de a accepta sau respinge textul: lectura nu este altceva decât un referendum.” Putem transfera linia sa de gândire la relația dintre spectacolul teatral și spectator. În acest caz, transcrierea textului *à la* Roland Barthes despre experiența teatrală poate fi citită după cum urmează: „Ce spectacole mi-aș dori, ce spectacole aș viziona (urmări) din nou? La ce spectacole aș participa / aș fi acolo (aș participa din nou/aș fi din nou acolo), le-aș accepta ca pe o forță/putere validă în universul meu?”

În timpul evaluării unei valori ne împiedicăm, în primul rând, exact de această valoare: ce este (chiar și astăzi) posibil să privim (re-privim); la ce (chiar și astăzi) este posibil să participi/ să fii acolo (să participi din nou/ să fii din nou acolo)? Acest proces se numește includere. De ce considerăm includerea o valoare? Deoarece miza muncii teatrale (teatrul ca muncă) este de a face spectatorul să nu mai fie un consumator al spectacolului, ci un creator. Teatrul nostru se caracterizează printr-o ruptură neîncetată între producătorii și utilizatorii spectacolului, proprietarii (proprietarii) și cumpărătorii, regizorul / actorul / designerul / compozitorul și spectatorul

¹⁴ Cuvântul *prezență* este utilizat aici nu cu sensul de om prezent în sală, ci prezent în acțiunea scenică, imersat în realitatea spectacolului. [Nota traducătorului.]

său, iar această stare este menținută de teatrul ca instituție. Spectatorul de astăzi este sortit unui fel de a nu face nimic, intransitiv, pe scurt, unei atitudini de *seriozitate*. În loc să joace el însuși, în loc să fie fermecat de magia interpretului, nu i-ar rămâne decât slaba libertate de a accepta sau de a respinge spectacolul: a merge la teatru nu este altceva decât un referendum. Spre deosebire de performanța receptivă, apare valoarea opusă, valoarea ei negativă, reactivă: ceea ce poate fi vizualizat, dar la care nu se poate participa. Acest lucru este *vizionabil*. Spectacolele vizionabile se numesc teatru mort.

Dragoș Galgoțiu

Teatrul – moment de atitudine, instrument de gândire și formă de libertate

În 1990, într-o seară, am fost anunțat la telefon că David Esrig a revenit în țară și că, în aceeași seară, se va întâlni cu prieteni în holul Teatrului Național, dar la întâlnire pot asista și alte persoane. David Esrig a fost, pentru generația mea, unul dintre marile mituri. Văzusem doar *Nepotul lui Rameau*, dar era suficient să-l idolatrizez. Am alergat emoționat la marea întâlnire, părea o întâlnire conspirativă, lumina din holul teatrului era palidă, grupul era mai restrâns decât anticipam, David Esrig era acolo, în mijlocul grupului de vechi prieteni și de admiratori, se anunța un eveniment memorabil. Pentru mine, a fost, într-adevăr, o seară extraordinară. A început banal, cu emoții mari pentru toți cei care participam la întâlnire. La un moment dat, un student a pus o întrebare, vroia să știe ce părere are patriarhul în jurul căruia ne adunaserăm, pe care îl veneram toți, despre Institutul de teatru. Domnul Esrig a zâmbit, i-a amintit că sosise în țară cu avionul în ziua aceea, era plecat de vreo 17 ani, evident că nu avea cum să știe ce se mai întâmplă în școala de teatru. I-a spus tânărului student că presupune că întrebarea care i-a fost adresată este, probabil, motivată de anumite nemulțumiri față de profesori, față de cursuri, timpul în facultate este, în mod firesc, și un moment al revoltei, de aceea, continuând să zâmbească, încercând să compenseze dezamăgirea evidentă a tânărului său interlocutor, a făcut o observație interesantă. A spus că, după părerea lui, o școală de teatru e bună sau proastă în raport de cum îi pregătește pe studenți pentru forma de teatru pe care urmează să o practice. Adică, dacă școala îi pregătește pentru forme de teatru psihologic, iar ei urmează să joace teatru Nō, sau invers, școala nu e bună. Dacă studenții studiază teatru No și urmează să practice teatru Nō, școala este bună. Și aici a urmat o altă observație, extraordinară. Domnul David Esrig a afirmat că ceea ce numim teatru presupune experiențe extrem de diferite, uneori inimaginabil de diferite, cu caracteristici și scopuri extrem de diferite. Observația pare simplă, o simplă

continuare a celei precedente, dar, dacă o acceptăm, efectele de atitudine și de înțelegere a experiențelor teatrale devin extrem de importante. Eu sunt convins că domnul Esrig, cu zâmbetul de atunci pe care nu-l pot uita, a făcut ca acea seară să fie, într-adevăr, memorabilă. David Esrig, în seara aceea încărcată de emoții și mult farmec, era, cu siguranță, nepotul lui Socrate. Din seara aceea, probabil, privesc experiențele teatrale din jurul meu cu mai multă îngăduință, sunt mai puțin radical în raport de felul în care alții fac sau gândesc teatrul.

Există multe moduri de a înțelege teatrul și orice formă de pat al lui Procust înseamnă o mutilare. Căutăm diferit, povestim despre realități diferite, avem experiențe estetice diferite, avem scopuri diferite pentru care facem teatru. Cu siguranță formele de teatru care au fost practicate până acum sunt mai multe decât cele pe care le știm și la fel de sigur vor fi inventate multe alte forme. Experiențele sunt mereu personale, de aceea este, probabil, important, uneori, să și vorbim despre ele. „Scriem” spectacole de teatru în „limbi diferite”, cu hieroglife, cu litere cunoscute, cu rune misterioase, cu simboluri obscure, cu graffitti, sau doar desenăm teatru. Visăm, povestim, spunem, batjocorim, ne amuzăm, gândim, ne arătăm pasiunile sau revolta, alteori doar ilustrăm ce gândesc alții. Uneori e doar o meserie, alteori este o mare experiență existențială. Suntem diferiți, viețile noastre sunt vise diferite.

Pentru mine, teatrul a fost, de la început, un instrument de cunoaștere. Teatrul mi s-a părut un laborator asemănător cu instrumentarul unui alchimist care încearcă să înțeleagă secrete obscure. M-a sedus faptul că, în teatru, se întâlnesc experiențe existențiale diferite. Poveștile personajelor evoluează în timp, există o permanentă vulnerabilitate și labilitate a personajelor, a emoțiilor, a gândurilor lor, exprimate sau nu, există o posibilă permanentă evoluție a puterii de a înțelege propria experiență a personajelor, într-un spectacol de teatru. Pe de altă parte, în teatru, există obiceiul de a repovesti aceleași povești, chiar dacă poveștile sunt cunoscute. Repovestind putem înțelege, povestea teatrală este cel mai adesea ca un text sacru, povestea este re-spusă, textul este re-citat, pentru a fi înțeles, poveștile teatrale sunt mituri repovestite. Căutarea, în spectacolul de teatru, este, pentru mine, o acțiune pe verticală, textul teatral repovestit în spectacolul de teatru este mereu o ocazie de re-gândire.

Regândirea teatrală este făcută eclectic, pentru că, pe lângă text, dacă există text, există tăcerea, există imagini, există o dramaturgie a imaginii de

teatru, există sunet, există sau nu există intimitate, există sau nu există actorii. Pentru mine și pentru colegii mei de generație, un spectacol făcut de Józef Szajna, pe care l-am văzut la sfârșitul anilor 70, spectacolul se numea *Replika* (în spectacol, actorii fiind înlocuiți cu simpli purtători ai unor obiecte, obiectele erau cele care povesteau totul), a produs o revoluție estetică importantă. Nu dispariția actorului din spectacol era importantă, era important discursul vizual non-psihologic. Redescoperirea actorului devenea, în urma acestei mari experiențe, altfel importantă, mai importantă, prezența actorului într-un spectacol de teatru nu mai avea cum să mai fie doar o formă de inerție.

Teatrul este un instrument, povestea teatrală este o ocazie pentru reflexivitate. Conștientizată sau nu, mediația prin teatru este un act de gândire. În spectacolul de teatru, înțelegerea se confundă uneori cu intuiția, cu emoția și cu iraționalul, prin simultaneitatea subiectivității unor artiști diferiți care experimentează împreună. Instabilitatea acestei experiențe pe care o numim teatru are nu doar farmec, are substanță, pentru că structura flexibilă a formei estetice îi permite să se și auto-contrazică prin sensibilitatea inevitabil diferită a artiștilor, prin eclectismul estetic, uneori chiar și prin eroziunea fragilei forme de viață a unui spectacol. În teatru, există o permanentă auto-negare din interior și de aceea există o permanentă auto-reinventare din interior. Cunoașterea prin teatru nu riscă niciodată să fie rigidă. Accidentele care există mereu și în forme extrem de diferite, diluarea gândului uneori prin emoții superficiale sau invers, posibilitatea de a depăși granițele unei înțelegeri raționale limitate cu o dimensiune importantă și misterioasă prin actul trăirii, toate acestea și multe altele fac ca experiența teatrală să fie mult mai bogată ca instrument de cunoaștere decât pare. Teatrul are și umbre, poate fi o experiență și o expresie a revoltei, este faustică și provoacă, este o formă articulată estetic de rebeliune. Radu Penciulescu spunea, așa mi s-a povestit, că dacă treci prin fața teatrului, chiar dacă ești pe trotuarul de vis-a-vis, riști să primești un picior în fund. Asta nu se poate spune, cu siguranță, despre pictură...

Regândirea teatrală este întotdeauna seducătoare, poate fi formulată prin mijloace mereu diferite, uneori este intuitivă, pare volatilă, provocând emoții fragile, impresii, alteori este precisă, formulată prin cuvânt, dar ea rămâne fluidă și are mereu puterea de a surprinde. Mă seduce șansa de a privi realitatea cu mulți ochi, îmi place să privesc și dincolo de ce pare a fi lumea, îmi plac poveștile repovestite care pot derapa în adâncul misterios, în lumi invizibile,

îmi place jocul cu puterea noastră de a simți amestecându-se cu puterea noastră de a înțelege. Și îmi place că poveștile au mereu umbre, iar teatrul este o modalitate imperfectă de a cunoaște, lăsând mereu loc umbrelor. De aceea, teatrul te poate extazia, dar poate provoca și multă și intensă nefericire.

Un spectacol de teatru este, în mod firesc, un moment viu de atitudine, atitudine față de o realitate imediată, atitudine față de un text, față de un subiect, sau atitudine pur și simplu, ca gest, în gândire și formă. Atitudinea este un viciu inevitabil al discursului, atitudinea este un important combustibil, iar un spectacol de teatru are în el mereu demoni. Chiar dacă spectacolul s-a schimbat și se schimbă mereu, scena de teatru amintește de gura deschisă spre infern, e gura unui demon, a unui înger alungat. Există ceva adolescentin în revolta și în imaginația teatrală.

Teatrul este, pentru mine, acum, o formă de libertate. Teatrul a devenit o formă de libertate existențială, cu timpul, era un instrument de cunoaștere, dar cu cât am avut o mai mare încredere în ceea ce este de neînțeles, cu cât am avut încredere în faptul că nu totul trebuie înțeles și, cu siguranță, nu totul poate fi înțeles... Cu cât m-am lăsat mai mult sedus de umbrele scenei și teatrul a devenit o formă de libertate. La început, îmi doream să înțeleg, acum vreau să trăiesc prin experiența teatrală. Demult, Nichita Stănescu mi-a spus că ciroul seamănă cu Paradisul; în arenă, orice este posibil, oamenii pot să zboare, pot sta cu capul în gura marilor fiare, elefanții sau caii pot dansa Conga. Teatrul seamănă cu ciroul, există și în teatru impresia că orice e posibil, ceea ce pare fizic se poate transforma în gând, sau invers, imaginarul poate primi o formă materială. Cuvintele și carnea pot deveni oricând vise sau coșmare pe scenă și, datorită experienței teatrale, tot ceea ce pare fizic, viața mea, lumea, pot fi privite ca o experiență mentală.

Theodor-Cristian Popescu

Regizor

Unii cred că ești pe moarte sau că ai murit deja. Nu mai e nevoie de tine, ne descurcăm, suntem creatori cu toții, restul e o chestiune de organizare. Suntem egali, de ce am acționa după gustul și bunul plac al unuia singur, oricine ar fi el?

„Alfabetizarea” noastră, care justifică apariția regizorului, ne cam plictisește. E greu, e lent. Ne îndreptăm deja spre sisteme pasagere, validarea artistică se face prin popularitate, în mod democratic, directorii de teatru se tem, obsedați de creșterea vânzării de bilete. S-a revenit, pe nesimțite, la preferarea spectacolelor în care „se-nțelege” perfect ce se comunică. Și să nu fie prea lung, am înțeles, a ajuns la noi informația, gata...

Gândirea noastră e tot mai bidimensională, fiind formatată de ecrane luminoase cu tot mai mulți pixeli, lumea are doar contraste (victime și opresori), actorii intră în scenă și se așază direct cu fața la public, nuanțele nu ne mai interesează, nici volumul, corpul în spațiu sau natura contradictorie a ființelor.

În programele de Regie din universități, se înscriu, cu preponderență, candidați refuzați la Actorie; liceeni fragili, deja în drum spre psiholog.

În teatrele publice, pun în scenă actorii angajați. Sau muzicienii. Coregrafii. Sau direct autorii textelor. E „pe făcute” acum.

Surfing pe cioburile produse de o fragmentare extremă.

Orizontalitate.

Să te retragi acum, ca regizor, e absolut de înțeles. Nu sunt vremurile tale. Dar dacă rămâi?

Dacă rămâi, rolul tău e să cauți, din nou, Centrul. Axa. Verticala.

Să reînveți oamenii să caute, nu doar să facă.

Să caute penumbra, locul unde contururile se estompează, unde devin neclare. Unde începe imaginația, ca să completeze ceea ce nu poate vedea.

Să dai volum, halou, lucrurilor. Să spațializezi.

Să chestionezi tradițiile, uneltele, obiceiurile, mentalitățile. Să critici. Să înțelegi.

Să riști, să ratezi, sau chiar să faci din rată o metodă de căutare.

Să rezisti îndoielilor, neînțelegerilor, trădărilor.

Să rezisti infantilismului eliberator, atât de tentant, asociat cu ludicul, la el acasă, în teatru.

Să joci din nou jocul în care pare că știi exact unde mergi.

Maia Morgenstern

Actorul – un portret în fărâme¹

Despre succes, faimă, celebritate

Când sunt întrebată despre asta, de îndată, umerii mi se ridică și mă speriu. Mă văd pășind ca pe niște pietre ale unui râu, un râu al spaimelor mele de a da un răspuns. Mă oglindesc în întrebare la fel cum mă oglindesc în oglinda veche, puțin fanată, destinată aproape casării, din biroul meu de la teatru, teatrul **meu**, subliniez asta, adică Teatrul Evreiesc de Stat. E spaima mea cea mai mare. Aceea de a nu dezamăgi. Mi se trage din copilărie, când tatăl meu, Aaron Morgenstern, un profesionist, îmi verifica temele de casă și dacă descoperea mai mult de trei greșeli pe o pagină, o rupea. Spaima mea de a nu dezamăgi e vie, e reală, e profundă.

Succesul e o conduită importantă, o dimensiune pe care eu nu o ignor și nu mă prefac că o ignor. Este răspunsul, *feedback*-ul, cum spun cei tineri, eforturilor mele. Vorbesc despre mine. Nu aş generaliza. Sunt conștientă de cât de diferiți suntem, așa că vorbesc doar despre mine.

Dar succesul e important, pentru că ne dă încredere. Mă/ne bazăm pe ceea ce știam deja și pentru care am fost răsplătiți. Succesul e o cârjă, un punct de sprijin.

Celebritatea face foarte bine. Deși pe altarul ei se aduc multe sacrificii. E bine să știi devreme ce înseamnă adevărata celebritate. Celebritatea, în opinia mea, înseamnă respect de sine, înseamnă să nu adormi pe laurii unui moment, înseamnă curaj. Curajul de a încerca și altceva.

...și despre eșec

Cum gestionează un actor eșecul? Prost. Greu. Dureros. E o formă concretă de a vedea eforturile, speranțele năruite, e lucrul degeaba... E o

¹ Prezentul text structurează răspunsuri ale actriței Maia Morgenstern la diverse interviuri, inclusiv unul pe care a avut amabilitatea să mi-l acorde telefonic, în decembrie 2021. [nota edit.]

traducere a lui *degeaba*. E justificat sau nu, n-are importanță, eșecul este deșertăciune, e degeaba, inutilitatea... Doare îngrozitor.

Cum se reinventează un actor

Uneori, mi-e greu să recunosc, colacul de salvare, paiul de salvare, e repetitivitatea. Succesul, în orice caz, vizibilitatea, naște controverse. După *The Passion of the Christ* [r. Mel Gibson, 2004], m-au atacat îngrozitor: cum am îndrăznit să joc într-o comedie scâlâmbăiată, bufă, după ce am interpretat-o pe mama lui Iisus. Cum am putut face asta, ca gen? Râsul vine însă spontan. M-au certat grozav și criticii și publicul. Nu toți și nu în totalitate. Dar efigia, impactul rolului din *The Passion of the Christ* era foarte mare, atunci. Nu-i condamn și nu sunt supărată pe astfel de reacții. Mă simt fericită ori de câte ori reușesc să-mi înving temerile. Prejudecățile mele și pe ale publicului.

Încerc să-mi păstrez autonomia în juxtapunerea și alternanța proiectelor abordate.

Actorul și rolurile „negative”

Caut o punte de a co-exista cu personajul, cu ceea ce a trăit el. Ca să convingi, trebuie să treci totul prin filtrul propriei simțiri, înțelegeri. Am să iau un exemplu, pe Medeea, care este o mamă ce-și ucide copiii. Mai atroce decât această situație nu cred că există. De ce o face? Simplific, dar nu foarte mult: un divorț, în care copiii sunt sacrificați. Îi sunt luați copiii pentru a li se oferi condiții de viață mai bune. Medeea spune: acești copii sunt condamnați, căci, de fapt, asta înseamnă: a-i condamna pe copii. A nu lăsa copiii să stea cu mama e la fel de grav ca și cum i-ai condamna la moarte. Pe Medeea, zeii nu o pedepsesc.

Tragedia Medeei nu trebuie privită ca o dramă psihologică. Eu mă gândesc cum construiesc personajul, nu-l condamn, nu-l urăsc... Încerc să fiu avocatul apărării pentru rolurile mele negative. Să dau un exemplu: un mare chirurg este chemat să salveze viața unui criminal, poate a unuia care i-a făcut rău cuiva apropiat, familiei, societății sale... Iar el e chemat să-i salveze viața. Își spune: „Am depus un jurământ, voi face tot ce știu eu mai bine pentru a-l salva, acum...”. Asta dacă sunt onest cu mine însumi.

Omul de teatru este o porta-voce, un vehicul al prefacerilor, al transformărilor sociale. Când biserica a luat locul teatrului, teatrul a fost

pedepsit și trimis în afara societății. Când a revenit, a devenit tot mai clar că teatrul e o rezonanță socială, politică... Noi, actorii, suntem o oglindă care reflectă și cât de dreaptă, și cât de strâmbă e societatea.

Despre două feluri de risc

Cunosc ambele aspecte. Când actorul joacă prea multe și variate roluri într-un timp scurt, există riscul să nu se mai bucure. Sigur că îmi place noutatea. Varietatea incită la căutare continuă, e dușul scoțian ce ferește de rugină: rutina. Încerc mereu marea cu degetul, risc și-mi asum riscul și dreptul de-a greși.

Când joci ani de-a rândul un rol, ești pândit de rutină. Depinde, însă. Unele roluri se dezvăluie mai greu, au misterul lor. Rolul Lola Blau [din piesa *Astă-seară, Lola Blau* de Georg Kreisler] l-am jucat 13 ani. Nu doar că nu am obosit, dar redescopeream personajul... Cum devine cazul cu beția, cu dezamăgirea, cu compromisurile pe care le faci, lipsa stimei de sine, redobândirea ei. Sunt întrebări de care ne ascundem. Evităm să ni le adresăm. Ne ascundem în spatele unor cartoane, pe care ne scriem niște principii solide, ce ajung, multe dintre ele, locuri comune, în care nu mai credem.

Despre creativitate. Despre libertatea actorului

Actorul are libertate totală. Cine mă poate împiedica să-mi țin liber rolul? Sigur, jaloanele pe care le fixează regizorul sunt stricte. Dar cine mă oprește să-mi înalț zidurile cum vreau eu, să le pictez, să mobilez, la propriu și la figurat, încăperile, pe care, foarte bine, le-a ridicat regizorul. E o dimensiune a libertății mele, la care nu renunț și pe care nu mi-o poate lua nimeni.

Cândva dezvoltam un sindrom Casandra: „La ce-mi trebuie mie asta?”. Cu cât înaintez în vârstă, cu atât mai liniștită sunt să urmez indicațiile regizorilor. Sufeream altădată, când, la repetiții, opririle interveneau exact atunci când se demarase un mecanism, dar empatiile regizorului erau altele, ori direcția spectacolului... Acum înțeleg. Am încredere în resursele mele.

Jaloanele regizorului sunt niște norme. Orice formă de artă, de viață, are niște legi cărora te supui. Regizorul trebuie creditat total. Sigur, există regizori și regizori. Cum să spun? Un croitor ia măsurile pentru un veșmânt. Un croitor

bun va face un veșmânt minunat, care pune în evidență ce e luminos și ascunde ce nu e de arătat; un croitor prost va face o chestie strâmbă, urâtă, va face ceva inconfortabil.

Despre spontaneitate

E nevoie de o verificare a soluțiilor spontane. Soluțiile vin din anumite conexiuni, sinapse, arcuri voltaice... Dacă nu există un cod comun al comunicării între actorul singular și regizor, scenografi, ceilalți actori din distribuție, întregul context teatral, pot fi arse etapele. Cred că actorul are nevoie în permanență de luciditate, de viteză de reacție, de pasiune, de intuiție și de (auto)control permanent.

Stil actoricesc personal

În ce mă privește, stilul stă în diferență. În orice caz, căutarea ei. Unii critici iubesc unitatea: „Aia e Maia!”, spun ei uneori, numind o expresie care cred că mi se potrivește. Marea mea ambiție e, însă, să fiu cât mai diferită. Desigur, nu întotdeauna ceea ce fac e apreciat sau măcar acceptat.

Tot despre stil

O posibilă eclipsă scenică a cuvântului? Nu. Sau nu ar trebui. Simplu, pentru că e modul de comunicare omenesc. Nu aș renunța la cuvânt pe scenă cum nu renunț la scrisul de mână, deși la computer e mult mai eficient. Dar scrisul de mână îmi formează gândirea.

A fost o perioadă, *commedia dell'arte*, să zicem, când actorul trebuia să-și exerseze și să exprime mintea, corpul, vocea, dicția..., ba chiar să facă muncă fizică, să-și construiască măștile, să-și aștearnă decorurile, să-și imagineze și să-și croiască costumele... Era responsabil de întreg universul său, pe care și-l căra în spate. În acea biată căruță cu paiate, ducea cu sine și inventivitatea și grija materială a universului material și de imaginație al actorului. Ne-am lenevit puțin, o perioadă, iar acum ne reconsiderăm, ne reamintim că trebuie să și cântăm, să dansăm, să fim, uneori, niște acrobați.

Dacă are nevoie actorul contemporan de procedee-șoc? Nu doar el. În toate vremurile a fost nevoie. Uneori, asemenea copilului care simte nevoia să

facă o nefăcută, pentru a atrage atenția; alteleori, ca expresie acută a unei experiențe artistice.

Stil actoricesc „neutru”? Care aduce pe scenă o estetică saturată de gesturile străzii, de semne ale cotidianului? Nici el nu e rău. Se adresează unui public care devine participant. Spectatorul își spune: „E vorba chiar despre mine, eu sunt fratele celui de pe scenă...”.

Sunt stiluri și stiluri de a face teatru, diferite, ce aparțin unor paradigme temporale, teatrale și pedagogice diferite. Pot fi folosite în funcție de dorința și nevoia actorului, de scopul actului artistic, care e mereu același: să ajungi la mintea, la sufletul și la acceptarea publicului. Și, de ce nu, a criticii de specialitate, care se constituie și ea într-o formă de public, unul informat, scormonitor. Forma gestului teatral este dată, pe de o parte, de nevoia creativității de a se exprima, pe de alta, de competiția care se dă pentru a te face auzit și acceptat de publicul de toate felurile. Publicuri care, cu siguranță, nu se exclud.

Datoria față de public

Actorul are aceeași datorie față de public ca față de sine. Trebuie să fie oglinda lui. Nu este original ceea ce spun, dar în asta cred cu putere.

A educa publicul? Poate. Dar cu infinită dragoste și cu respect. (Și fără dispreț: atunci partida e pierdută.) La fel cum crești un copil: cu răbdare și multă încredere.

Noi, actorii, existăm, în final, pentru public, căldura vine de acolo, și tot de acolo și energia pentru a merge mai departe.

„Artist de stat” sau freelancer?

Oricare ar fi statutul, asumă-ți-l: cu beneficii și cu limite. Teoretic, actorul independent are o libertate mai largă. Dar, totodată, are nenumărate poveri și nesiguranțe. Cred că societatea noastră ar trebui să se gândească foarte serios la felul în care aruncă în viață tinerii.

Bács Miklós

Supra-viețuirile actorului

Arta actorului este un mod de a gândi și a exista. Este singura artă care are ca subiect și obiect Omul în totalitatea sa ireductibilă, ca unitate complex organizată (individ, specie, societate) și al cărei produs este un sistem material viu, bazat pe principiul fenomenului acțiunii (*energeia*). A acțiunii de a actualiza o posibilitate, un *dynamis*. Este o artă a efemerului, a clipei, o catedrală a trecerii, o artă care creează și este creată în momentul devenirii. Ea nu este nici unică și nici unitară, așa cum bine observa profesorul Ion Cojar. Nu doar „din cauza spațiilor și a orizonturilor culturale, stilistice, care au produs mentalități și forme specifice de gândire și expresie” de-a lungul istoriei omenirii, ci și din cauza individualității celui care o practică și care devine, prin practicarea sa, *operă de artă vie*. Fiecare actor adevărat recreează arta actorului în mod organic și autentic, în fiecare creație a sa, de-a lungul carierei și a vieții, asigurând principiul Unității în Diversitate (ca să parafrazăm deviza Uniunii Europene) ce îi este specifică artei teatrale. Tocmai din această cauză societatea în care se formează un actor influențează decisiv creația actricească, creație care, la rândul ei, influențează modul de gândire al societății, creând premisele nașterii unor noi modalități de gândire și expresie la nivel individual.

Șansa sau ne-șansa călătoriei mele pe acest tărâm a reprezentat-o trecerea societății românești (înglobând cea mai mare minoritate din Europa, minoritate din care fac și eu parte) de la o perioadă comunistă la o perioadă să îi zicem democratică. Această trecere, ca orice peripeție, a adus cu sine și o multitudine de schimbări, atât în plan socio-profesional, cât și în plan spiritual, alături de inerentele schimbări în plan biologic, specifice înaintării în vârstă. Asta a presupus și schimbarea modului de gândire și expresie, atât la nivel de individ, cât și de societate.

Perioada comunistă s-a suprapus, în cazul meu, cu perioada de formare ca actor și cu perioada de debut al carierei mele actricești. Din punct de vedere social, a fost o perioadă marcată de lipsuri, de la lipsa bunurilor de consum

esențiale la lipsa surselor de informare și documentare, de la absența libertății de mișcare la totala lipsă de libertate de exprimare, o perioadă a fricii și îndoctrinării, dar și a viselor și dorințelor ascunse. Paradoxal (poate și din cauza vârstei), a fost o perioadă a acțiunii, a rezistenței și revoltei față de realitate, benefică dramaturgiei actorului. Teatrul devenise unicul spațiu în care, prin numeroase compromisuri, Întâlnirea mai era posibilă. Jocul devenise ceea ce a fost la începuturile sale, o modalitate de supraviețuire, iar arta actorului căpătase valențe existențiale. Comunicarea non-verbală, situațională, imposibil de cenzurat, devenise sursa plăcerii estetice. Astfel s-au conturat două direcții majore, una de factură „artă pentru artă”, iar alta care trebuia să răspundă cerințelor politice.

Obligativitatea prezentării unui dramaturg român în fiecare stagiune, paradoxal, a dus la accentuarea priorității textului spectacular în defavoarea textului dramaturgic. Erau puține texte dramaturgice contemporane care conțineau idei subversive sau posibil subversive și care puteau trece de cenzură, primind aprobarea spre a fi puse în scenă (de regulă, autorii care aveau o anumită putere politică). În rest, era datoria regizorului și a actorilor să găsească calea ca aceste spectacole să fie viabile artistic și atractive pentru public. Din punct de vedere actoresc, orice reprezentație era o posibilitate de a comunica ceva ce nu se putea comunica, o narativă aparte, diferită de povestea reprezentată. Îmi amintesc și acum situația absurdă în care mă aflam în perioada revoluției, distribuit în rolul activistului comunist Simion, la Teatrul Maghiar din Cluj, care se pregătea pentru premiera spectacolului *Surorile Boga* de Horia Lovinescu. În ziua premierei, între aparițiile mele scenice, fugeam la telefon, unde colegii de la Timișoara ne țineau receptorul îndreptat spre piața Teatrului pentru a auzi sunetul mitralierelor.

Un alt paradox îl reprezenta poziția socială a actorului din această perioadă. Deși cultura de masă era o armă preferată și redutabilă în mână propagandei comuniste, formarea artiștilor era o educație elitistă. Nu existau decât două instituții de învățământ superior pentru actori: IATC București și Institutul de Teatru „Szentgyörgyi István”, la Târgu Mureș, care ofereau maximum 20 de absolvenți pe an (azi sunt peste 600 de absolvenți pe an!). În pofida situațiilor absurde (Orașele mari care avea instituții teatrale erau închise pentru absolvenții studiilor universitare, dar, cum repartiția/ asigurarea locului de muncă făcea parte din obligația statului, iar șomajul era inacceptabil din

punct de vedere ideologic, eram repartizați la o Casă de Cultură în localități învecinate, de unde eram imediat detașați la teatrele din orașele mari. Sistemul absurd își crea propriile mecanisme de funcționare. Nimic din ce părea nu era ceea ce părea, iar duplicitatea era egală cu supraviețuirea.), un tânăr absolvent avea locul de muncă, domiciliul și retribuirea asigurate. A fi actor însemna un anumit statut social, îndrăznesc să spun chiar privilegiat, prețul fiind acceptarea lipsei libertății și supunerea socială și ideologică. Un compromis greu de digerat pentru un artist.

Din punct de vedere profesional, formarea tinerilor actori avea un caracter unitar. Modelul era cel sovietic, axat pe clasa de Maestru, de regulă cu o metodă de predare imitativă (împotriva căreia profesorul Ion Cojar și-a elaborat propria metodă fondată pe filosofia procesului), care se axa pe școala realistă de teatru, prin preluarea și interpretarea (câteodată profund greșită) a elementelor sistemului stanislavskian. Disciplina studiată de învățăcei se numea *Interpretarea caracterelor dramatice*, ceea ce îi răpea tânărului actor calitatea de creator, reducându-l la gradul de interpret/executant. Creația avea regulile sale clare: sarcina se substituia acțiunii, iar scopul trebuia definit/conturat/formulat clar, concret, pozitiv și luminos. Ca și directivele partidului. Personajul scenic, de multe ori, devenea castrat, lipsit de acțiune. În mare parte, Teatrul devenise muritor, vorbea de „omul multilateral dezvoltat” (dar cu o mic), renunțând la reprezentarea Ideii.

Lipsa de libertate socială se manifesta în sfera artistică prin lipsa totală a experimentelor/explorărilor teatrale. Cum piața de desfacere era monopolizată de instituțiile teatrale de stat, creativitatea actoricească era înrăurită într-o singură direcție. Este adevărat că această restrângere pe plan orizontal a diversității a avut ca efect o dezvoltare pe plan vertical. În direcția paradigmei spectacolului bazat pe structură situațională, s-a aprofundat și s-a conturat o metodă bine pusă la punct. Actorii „generației de aur” deveniseră maeștri ai unui gen de reală valoare și importanță: teatrul psihologic. Acțiunea forțelor politice a născut o contraacțiune puternică în direcția creației teatrale și actoricești. În anii 80, însă, marii gânditori și creatori de teatru (regizori și actori), care doreau să depășească această fază și care și-au văzut periclitată dezvoltarea artistică din cauza cenzurii și a monopolului ideologic, părăsiseră deja țara, continuându-și, cu mai mare sau mai mică reușită, carierele artistice în Occident. Probabil aceste „circumstanțe” date au făcut ca, la absolvirea

Institutului de Teatru, să resimt acut nevoia unei continuări a studiului. Mă anima o sete de cunoaștere și diversificare, o dorință puternică de a schimba ceva, potențată de vârsta biologică pe care o aveam în momentul Revoluției.

Uriașa energie socială acumulată din cauza opresiunii politice face ca momentul exploziei, reprezentat de revoluția din 89, să fie urmat de o perioadă tulbure, în care întreaga societate încerca să se reformuleze. A fost o perioadă în care teatrul și-a pierdut spectatorii, în care viața a devenit mai puternică decât arta, spectacolul mutându-se în stradă. Acesta a fost momentul în care fiecare domeniu a încercat, într-un timp scurt (mult prea scurt, în opinia mea) să se reinventeze. În acest fel, în domeniul educației teatrale, pe lângă cele două școli existente, iau naștere o multitudine de alte catedre, specializări, facultăți de actorie. Proliferarea instituțiilor de învățământ a dus automat la proliferarea principiilor și a metodelor de predare, metode eclectice, experimentale, având în vedere că nu au beneficiat de timpul necesar pentru a se cristaliza în direcții concrete. Creșterea numărului școlilor a dus la creșterea exponențială a tinerilor actori. Astfel, actorul de după revoluție își pierde atât statutul social, cât și siguranța ocupării unui post în sistemul cultural instituționalizat. Acest fenomen duce, în timp, la apariția teatrelor independente, care, deși aflate într-un vid legislativ, oferă, totuși, actorilor, pe lângă posibilitatea supraviețuirii, și libertatea de expresie și de alegere a propriului repertoriu.

Mult râvnita libertate (condiție fundamentală a oricărei forme de creație) aduce cu sine integrarea vieții culturale românești în peisajul internațional, circulația informațiilor, schimbul de tehnici și de metode de creație, dar și dezechilibrul dintre Unitate și Diversitate, crescând ponderea Diversității în defavoarea Unității până aproape de dizolvarea conceptelor clasice. Nevoia redefinirii conceptelor fundamentale *actor, rol, personaj, teatru* devenea din ce în ce mai stringentă. În școli, disciplina fundamentală *Interpretarea caracterelor dramatice* devine *Arta actorului/ Atelier de arta actorului*, specializarea *Artă dramatică* devine *Artele spectacolului* etc. Aceste schimbări la nivel nominal oglindesc schimbările la nivel de principiu și sistem filosofic, în ceea ce privește arta teatrului. Odată cu transformările paradigmatică survenite în a doua parte a secolului trecut în procesul de creație teatrală, prin hibridizarea mediilor și apariția noilor forme spectaculare – cum ar fi eseurile vizuale, *performance-art-ul*, dramaturgiile coregrafice, teatrul fizic, teatrul dans, *devised theatre*, teatrul social etc. –, tradiția teatrală s-a îmbogățit cu producții interdisciplinare care

integrează noile tehnologii digitale în artă. În acest fel, problema percepției și rolul performativ al actorului în actul artistic a căpătat noi valențe, necesitând o pregătire și o formare care să corespundă realității teatrului contemporan.

Actorul de azi este mult mai conectat social și într-o relație mult mai organică cu propria sa viață. Diversitatea formelor spectaculare îl obligă la o temeinică pregătire profesională, cu un accent major pe latura tehnică a profesiei sale, cu o abordare meta-teatrală și holistică a fenomenului psiho-fizic generat. Preponderența teatralității, a imaginii și a corporalității în defavoarea narațiunii, specifică teatrului contemporan, îl obligă să revină la studiul elementelor fundamentale, antropologice, ale artei sale: existența sa extra-cotidiană, prezența scenică, imaginația și expresivitatea corporală și vocală, mecanismele energiei, generarea Acțiunii în cele trei principii fundamentale: psihic, fizic și conceptual/verbal/ludic. Pentru a supraviețui, își lărgeste competențele, devenind un „enciclopedist” al propriei sale meserii. Dar tocmai din această cauză, datorită realității extrem de variate și a îmbogățirii percepției și reprezentării acestei realități, datorită paletei largi a formelor și a genurilor spectaculare noi, a multitudinii de publicuri posibile, a imensei varietăți în ceea ce privește funcția și aplicabilitatea elementelor artei teatrale în societate, a noilor concepte de arta spectacolului și *performance*, a caracterului sincretic al societății postmoderne, datorită provocărilor de tip *corectitudine politică*, actorul de azi se află în fața unor alegeri dificile, atât estetice, cât și morale. Expus problemelor de supraviețuire, unei cenzuri economice și, iarăși, chiar dacă diferit, ideologice, de multe ori trebuie să accepte compromisuri la fel de dificile ca și în perioada comunistă. Actorul de azi, pe lângă oglindirea naturii și a vremurilor, trebuie să ocrotească o spiritualitate arhaică, o experiență umană și estetică împărtășită, un umanism fără de care își pierde esența și rădăcinile. Iar acest lucru este cu atât mai greu cu cât materialul creației sale este propria persoană modelată de vremuri.

Marea provocare, pentru actorul de azi, o reprezintă tensiunea născută dintre temporalitatea organismului viu și (a)temporalitatea realității tehnologice, dintre viteza de deplasare pe plan orizontal și setea de înălțare verticală către Spirit. Cred că ne aflăm în pragul unui salt calitativ, pe care îmi e greu să îl numesc și anticipez, care conține în sine atât schimbarea fundamentală a istoriei omenirii, cât și pericolul căderii în gol.

Criza sanitară actuală generată de perioada pandemiei ne obligă din nou să reformulăm principiile paradigmaticale ale meseriei de actor. Pe undeva, ne obligă la recalibrarea echilibrului dintre unitate și diversitate. Constrâns de viață la autoreflexe, actorul de azi devine din ce în ce mai conștient de elementele fundamentale și general valabile ale propriei sale meserii.

Accentuarea caracterului experiențial al actului spectacular, situarea acestei experiențe în corporalitatea participanților, prin fenomenul rezonanței, trecerea de la importanța formării analitice a sensului la importanța devenirii de sine, prin subiectivarea traumatică, noua reteatralizare a actului spectacular, clivajul dintre importanța imaginii și importanța sonorității, unde sonoritatea și rezonanța la atmosfera creată este *via regia* a receptării creației teatrale, devin principii fundamentale în teatrul contemporan. De fapt, actualizarea, nașterea și conducerea adevăratei mișcări/acțiuni în spațiul realității scenice (scopul și obligația tuturor creatorilor din domeniul teatral), intermediată de atmosfera teatrală densă, născută din legătura chiasmatică dintre actori și spectatori, oferă participanților șansa unei contemplări și clădiri a sinelui, pe care nici o altă experiență artistică nu o poate oferi. Vorbim aici de însăși esența artei teatrale, de fenomenul mișcării/acțiunii materializate în atmosferă și expansiunea verticală a acestei mișcări. Recunoașterea importanței mișcării dintre *orientarea-către-subiect* și *orientarea-către-obiect*, capacitatea experienței teatrale de a oferi participanților șansa de a se vedea în-devenire, *hic et nunc*, și analiza acestui fenomen caracteristic teatrului ar putea reprezenta supraviețuirea artei actorului și, implicit, a actorului contemporan.

Cluj,

19.12.2020.

Miruna Runcan

Dramaturgia și datoriile (amânate ale) criticii de teatru

După 1990, nu ne-a trebuit multă vreme, nouă, criticilor, dar și unei (mici) părți a artiștilor din mediul teatral, ca să constatăm că, aproape fără să fi băgat de seamă, între literatura dramatică autohtonă și viața scenei s-a instaurat un soi de divorț nedeclarat public, dar foarte morocănos și fără aproape nicio perspectivă de împăcare. Niciun teatru – majoritar cu directori proaspăt numiți, reîntorși din exil sau localnici – nu avea chef să înscrie în repertoriu dramaturgie românească. Niciun regizor, indiferent de generație, nu avea în plan, ori nu avea disponibilitatea să recitească sau să descopere noi autori dramatici: dramaturgia dinainte de 1990 era... „răsuflată”, cea de după ori prea sofisticată, ori prea grăbit scrisă, ori „nu intra în sfera noastră de interes”... Singurii autori români frecventabili puteau fi, să recunoaștem, Caragiale și Matei Vișniec, pe care spațiul nostru îl descoperea abia atunci și care avea enormul avantaj de a trăi la Paris și de a fi fost deja jucat în Franța. Un deceniu întreg, dramaturgia (excelentă și mereu surprinzătoare a) lui Matei Vișniec a fost egală, în fond, cu dramaturgia română *contemporană*. Și asta în pofida apariției unor piese noi interesante și a unor voci scriitoricești foarte personale, care au avut rare și dificile șanse să se facă auzite, cum e cazul cu cele ale lui Radu Macrinici, Vlad Zografi ori Ștefan Caraman.

Mărturisesc, atunci când, împreună cu C.C. Buricea-Mlinarcic, am luat pentru *L.A & I.*, suplimentul *Cotidianului*, interviurile cu regizori din generația noastră, ulterior publicate în *5 Divane ad-hoc*¹, nici noi, nici intervievații n-am fost foarte tulburați, ori măcar foarte surprinși de faptul că, în rezumat concordant cu aproape toți ceilalți cinci, unul dintre regizori afirma răspicat: „Pe mine, dramaturgia românească mă găsește ciufut”. Părea, într-un fel, o simplă constatare, de care am început însă să ne neliniștim foarte repede după aceea. O vreme destul de lungă, neliniștea asta n-a cuprins decât extrem de puțini critici din mediul teatral, unul încă halucinat și visător în urma marilor

¹ Miruna Runcan, C.C. Buricea-Mlinarcic, *5 Divane ad-hoc*, București, UNITEXT, 1994.

succese ale spectacolelor românești care plecau în turnee sau la festivaluri din Occident – împreună cu Shakespeare, Eschil, Sofocle, Euripide și alți autori români get beget.

Cum și de ce s-a instaurat/pronunțat divorțul dintre literatura dramatică și spectacolul teatral, un fenomen unic în felul lui în Europa către care ne-ndreptăm cu nesaț privirile? Cauzele sunt mai multe și vin din direcții diverse, dar toate se întâlnesc și concură la această ruptură. Cea dintâi, identificată în puținele dezbateri din presa anilor 90, e legată de „calitatea” literaturii dramatice de până la 1989. Foarte mulți scriitori, critici literari și artiști s-au grăbit, în furibunda nevoie de a „se elibera de trecut”, de a „rupe barierele”, să arunce și copilul odată cu apa din copăie: dramaturgia românească scrisă în comunism a fost declarată, în bloc, marcată ideologic ca oile în turmă, insuficient de ofertantă teatral, ori pur și simplu proastă. Ceea ce, desigur, era nu doar o exagerare, ci era de-a dreptul un neadevăr: dar nimeni nu mai avea răbdarea unei recitiri atente, nuanțate, menite să ierarhizeze și să repună în drepturi acea literatură dramatică ce putea lesne supraviețui scenic, separând grâul de neghină.

Reacția de acest fel are explicații psiho-sociologice care depășesc detenta anti-comunistă, explicabilă, a perioadei. Adevărul e că excesul de literatură proastă, propagandistică, promovat de autorități, de instituțiile obligate să o monteze la normă, de televiziune și – s-o recunoaștem – chiar de critica teatrală (prin exegeze, culegeri, mese rotunde, cenacluri de dramaturgie etc.) decenii la rând și, în special, între 1977 și 1989, creaseră, atât pentru artiști, cât și pentru public, un soi de sațiu alergic, o idiosincrazie la textul de teatru autohton: iar această reacție alergică s-a prelungit inerțial (dar și irațional) mai bine de zece ani.

Pe de altă parte, așa cum am elaborat pe larg încă din a doua jumătate a anilor 1990 și am coagulat în eseurile din *Modelul teatral românesc*², în mentalul lumii teatrale și, parțial, al publicurilor constante, se instalase, în coada de cometă a reteatralizării, odată cu afirmarea națională și internațională a regizorilor generației 60, o nouă autoritate de tip auctorial asupra spectacolului: cea a regizorului. În epocă, bătălia referitoare la această autoritate a durat aproape 30 de ani, a consumat multă energie, a creat aprinse

² Miruna Runcan, *Modelul teatral românesc*, București, UNITEXT, 2001.

confruntări ideatice și ideologice și a făcut să curgă destulă cerneală tipografică. Undeva, prin 1965, Aurel Baranga și Paul Everac au inventat chiar termenul barbar de „regizorocrație”, iar toată mișcarea teatrală, inclusiv criticii momentului, s-au bătut ani la rând să protejeze regia de teatru de atacurile furibunde ale celor doi – cărora li s-au asociat, nu odată, și alți autori dramatice sau „inspectori cu cultura”. Dacă „direcția” Baranga-Everac a avut mai multe victorii ideologice de etapă³, mai ales după 1971 și „revoluția culturală” a lui Ceaușescu, ele au fost, însă, niște victorii artificiale, de *dictat*, care au dus, subiacent, la generalizarea în mentalul breslei a *regizorocentrismului* „modelului teatral” românesc, ce va ajunge la apogeu după 1990.

O a treia cauză care a contribuit, fie și involuntar, la acest divorț mut ține de critica însăși, fie ea teatrală ori literară. Pe de-o parte, la presiunea „profesionalizantă” a regizorilor generației 60, critica evoluează, în deceniile 1960-1980, de la textocentrism (critică dramatică) spre analiza spectacologică (critică teatrală). Lucrul ăsta nu are, în epocă, o consecință directă, vizibilă, asupra interesului criticilor față de literatura dramatică, câtă vreme, în orice redacție ar fi funcționat, obligațiile lor de a analiza, discuta (la nesfârșit, aș zice) și ierarhiza scriitura dramaturgică nu slăbesc nicio clipă. Totuși, o simplă căutare în patrimoniul bibliotecilor ne demonstrează că, dincolo de colocviile mereu dedicate dramaturgiei, seminariile, conferințele, mesele rotunde și cenacurile naționale și locale, lucrările dedicate dramaturgiei și dramaturgilor, inclusiv de tip monografic, sunt mai degrabă puține. Exceptându-l pe Valentin Silvestru și eseurile sale de sinteză (republicate în volume, antologii etc.) abia câțiva critici și istorici – Natalia Stancu, Florin Faifer, Mircea Ghițulescu, Victor Parhon, Marian Popescu ș.a. – se încumetă să se aplece asupra scriiturii dramaturgilor vii. Adriana Popescu publică în serial, în revista *Teatrul*, aproape 10 ani, schița unui *Dicționar al dramaturgilor români de la A la Z*, întrerupt după 1989 și niciodată reluat. În schimb, se publică multe, multe culegeri de cronici. Fiindcă, deja, în lumea românească, între cronicar și critic se stabilise o echivalență limitativă, fără rest. Iar cronicile, desigur, sunt în bună măsură centrate pe spectacol.

³ Cei doi și-au și pus în scenă câteva spectacole, tratate însă de critică mai degrabă cu răceală. Singurul experiment reușit de montare a autorului de care-mi amintesc e *Matca*, regizată de Marin Sorescu împreună cu Eduard Covali, la Piatra Neamț, în 1975.

La rândul ei, critica literară pare să se depărteze accelerat de literatura dramatică, în anii 70, împingând-o la margine, probabil sufocată, la rândul ei, de imensa cantitate de balast. Lucru care, după 1990, se va reflecta nemijlocit chiar la nivelul programelor școlare, unde genului dramatic abia dacă i se face loc, într-un fel de debara, iar, la nivel „canonic” (urât cuvânt!), elevii nu se mai întâlnesc decât cu Caragiale și Marin Sorescu în 12 ani de școală.

Dacă distanțarea spectacolului teatral de tutela literaturii dramatice preexistente (de unde și conceptul, altminteri discutabil, de „post-dramatic” introdus de Lehmann⁴) a fost, pretutindeni în culturile de tip european, un fenomen ce a evoluat, în a doua jumătate a secolului XX, în mod natural, totuși nicăieri el nu s-a identificat cu scoaterea din scenă a literaturii dramatice; cu atât mai puțin cu scoaterea acestei literaturi chiar din câmpul literaturii înseși. Această particularitate „românească” era inevitabil să creeze o reacție de reinserție a scriiturii dramatice în câmpul vieții teatrale de la noi, iar această reacție a început să devină vizibilă, în multiple formule, după 2000.

Primele semnale că ceva nu funcționează corect/coerent în viața teatrală cu privire la textul de scenă și la literatura dramatică s-au coagulat, cred eu, în anii 1997-2000, de jur împrejurul festivalului târgumureșean Dramafest, inițiat de către criticul și autoarea dramatică Alina Nelega și sprijinit de Teatrul Național și Teatrul Ariel din Târgu Mureș (care, ulterior, și-a creat și o divizie experimentală semi-independentă foarte valoroasă, Underground). Alina Nelega a coordonat, mai întâi, un supliment al revistei *Vatra*, intitulat *Post-scenium*, iar ulterior a coagulat o echipă (autoarea acestor rânduri, C.C. Buricea-Mlinarcic, Eugenia Anca Rotescu și alții) în redacția revistei *ultimaT*. Ținta acestor reviste a fost încurajarea unor noi formule de gândire și producție teatrală și, deloc în ultimul rând, restartarea scriiturii pentru scenă. Revistele încercau să facă vizibile, atât rezultatele festivalurilor Dramafest (la care Alina Nelega invitase inclusiv traineri pentru workshopuri de scriere de la Royal Court, organizase colocvii dedicate dramaturgiei etc.), cât și să producă o breșă în zidul solid de indiferență produs de modelul „unic” *regizorocentrist*, devenit între timp *mainstream*. Evident, era... „cam devreme”.

Opinia mea e că, de fapt, regândirea și restartarea s-au produs, la câțiva ani distanță, datorită unor factori ce combină educaționalul, în special, prin

⁴ Hans Thiers Lehmann, *Teatrul postramadic*, traducere din limba germană de Victor Scoradeț, București, Editura UNITEXT, 2009.

facultățile de teatru de la Cluj, București și Târgu Mureș, cu dezvoltarea rapidă, fără precedent, a teatrelor independente. În materie de școli, e vorba de o schimbare de generație, pe de-o parte, și de activismul pedagogic al unor mai degrabă singuratici, ca Valeriu Moisescu, Nicolae Manda și C.C. Buricea-Mlinarcic și, desigur, Alina Nelega. S-a scris, altminteri, destul de consistent, în ultimii ani, despre acest fenomen (Iulia Popovici e, aici, o campioană a eseurilor analitice și antologiilor dedicate acestuia⁵) și s-au produs mai multe teze de doctorat substanțiale, care-și așteaptă încă publicarea. Diferențele dintre unghiurile de abordare din triangulația geografică de mai sus sunt doar de nuanță: la București, mișcarea vine chiar dinspre regie, unde, încă din studenție, promoțiile 2002, 2003, 2004 nu doar că se concentrează pe text de teatru recent, ci se și reunesc în proiectul *dramAcum*, care capătă repede vizibilitate și schițează mai multe tipuri de abordare textuală. În cazul Clujului, mai întâi cursurile de Prelucrarea textului de spectacol și, ulterior, Programul de cercetare și creație Dramaturgia cotidianului, introduc o metodologie bazată pe cercetarea antropologică de teren, centrată pe fenomene sociale acute, în urma cărora să se dezvolte texte pentru scenă de formate diverse. În fine, masteratul de scriere dramatică de la Târgu Mureș reîntoarce dramaturgul la scenă, de pe poziții de colaborare și egalitate cu regizorul, încurajând chiar montarea unor piese în regia autorilor.

Scena independentă, cu multiple fațete, interese și forme de organizare, absoarbe, exact în perioada ei de expansiune, aceste direcții, care capătă adesea o dimensiune socială și politică asumată; iar deschiderea scrutătoare față de textul dramatic e una dintre caracteristicile pregnante ale procesului de „creștere” și vizibilitate al ultimilor cincisprezece ani. Într-un mod natural, deloc ostentativ, orizontul creativ și artistic al textului de spectacol se lărgeste considerabil, atât din punct de vedere tematic (problemele tinerelor generații digitale, migrația de muncă și efectele ei, pauperizarea și marginalizarea cetățeanului, la nivelul societății, depopularea unor zone cândva prospere, sistemele de locuire, viziunea/reinterpretarea istoriei recente, relația cu mass media, problemele sistemului medical/sanitar ș.a.), cât și, mai ales, din punct de vedere stilistic și estetic.

⁵ Vezi, între altele, Iulia Popovici, *Sfârșitul regiei, începutul creației colective în teatrul european. The End of Directing, The Beginning of Theatre-Making and Devising in European*, Cluj, Tact, 2015; Iulia Popovici, *Elefantul din cameră. Ghid despre teatrul independent din România*, Cluj, Editura Idea&Print, 2016.

I se recunoaște, în fine, statutul de artist dramaturgului de scenă (*de plateau*), formulă profesională foarte puțin dezvoltată în teatrele subvenționate de limbă română, unde, prin tradiția recent creată, lucrul asupra textului literar era (și, să recunoaștem, continuă să fie) una dintre sarcinile exclusive ale regizorului. În primul rând, această funcție se deplasează către co-autorialitatea în raport cu însuși conceptul de spectacol, umăr la umăr cu regizorul, în proiecte construite pentru o echipă teatrală sau alta (e cazul cu multe dintre spectacolele echipei Mihaela Michailov – Radu Apostol, de la Replika, Alexa Băcanu – Leta Popescu, Ana Cucu-Popescu – Olivia Grecea, ori Petro Ionescu – Raul Coldea, la Reactor, cele trei dramaturge lucrând însă și cu alți regizori, ca David Schwartz, Dragoș Alexandru Mușoiu; ori Raluca Sas-Marinescu – Cosmin Matei, în diverse companii, ș.a.) O autoare deosebit de interesantă, Maria Manolescu-Borșa, lucrează de ani buni, în echipe diferite, alături de regizori ca Gianina Cărbunariu, Radu Apostol, Theodor Cristian Popescu, Dragoș Alexandru Mușoiu ș.a. Își fac apariția forme noi de dramaturgie, cum e cea pentru dans și pentru *performance*.

Pe de altă parte, (re)apare și se consolidează cu mare vizibilitate condiția de regizor-dramaturg – iar aici cel mai puternic exemplu e, fără îndoială, Gianina Cărbunariu, cu excepționalele sale piese/proiecte de răsunet național și internațional. Nu trebuie însă pierdut din vedere și faptul că, în ultimii ani, și regizori de formație și interese artistice aparent diferite, cum e Radu Afrim, și-au lansat proiecte de acest tip, chiar dacă formula plastică și de viziune și-a păstrat caracteristicile auctoriale.

În fine, și prin intermediul rezidențelor de creație (mult prea puține, s-o recunoaștem), dar și prin intermediul stagiilor de creație – e de subliniat că implementate și găzduite majoritar de companiile independente, ceea ce e deja o anomalie –, s-au dezvoltat, în ultimii ani, proiecte de scriitură colectivă (*devised*), implicând actorii, regizorii și dramaturgii, într-un efort de creație cu rezultate incitante. Proiectele de acest fel ale echipei Ana Mărgineanu – Peca Ștefan și cele ale regizorului arădean Cristian Ban, ori ale regizoarei Carmen Lidia Vidu, sunt, în acest sens, excepții care probează faptul că instituția publică s-ar putea, în viitor, permeabiliza și în raport cu un asemenea fel de dramaturgie.

Dar piesa de teatru pur și simplu, clasică piesă de teatru, în același timp reprezentabilă, dar și patrimonializabilă „ca literatură”? La întrebarea asta există, cel puțin în critica de teatru, ca și în cea literară, răspunsuri puține și

discontinue, fiindcă abia foarte curând (adică exact în anul pandemiei) s-au născut dezbateri cât de cât coerente și coordonate pe această temă – semn că ea ar trebui abordată cu seriozitate și coagulant în anii care vin. Din punctul meu de vedere, textul de teatru cu dublă valență, scenică și literară, n-a dispărut, de fapt, niciodată, ci el a fost continuu subevaluat și marginalizat de instituțiile teatrale. Aici, însă, criticii, teoreticienii și cercetătorii (atâția câți au mai rămas), dar și regizorii și instituțiile ar putea (ca să nu folosesc neplăcutul verb *a trebui*) să se aplece cu seninătate, deschidere și competență asupra dramaturgiei ultimilor treizeci de ani, fie aceasta jucată sau rămasă între coperti. Fiindcă, cu siguranță, ar putea descoperi piese de teatru în totul reprezentabile, ori măcar disponibile pentru abordări artistice proaspete și artistic eficiente. Succesul binemeritat de care se bucură, și în țară și în afara ei, piesele încă tinerilor dramaturgi Elise Wilk și Székely Csaba confirmă faptul că formele diverse de scriitură de scenă ce au pătruns în ultimii douăzeci de ani la noi nu exclud textul literar *de autor*. În aceeași ordine de idei, dramaturgi ca Maria Manolescu-Borșa, Alexa Băcanu ori Alexandra Pâzgu s-au antrenat și au scris texte de autor, care au putut funcționa și independent, dar și texte de proiect „*de plateau*”, lucru care confirmă teza supraviețuirii dimensiunii literare.

Pe de altă parte, tot de datoria criticii ar fi să-și ascuță instrumentarul și să ordoneze amplul material de texte dramatice născute din proiecte de echipă, ori din proiecte de scriitură colectivă/*devised*, dintre care am convingerea că unele ar putea fi lesne reconsiderate din punct de vedere literar, nu doar în scopuri de patrimonializare, ci chiar sprijinindu-li-se circulația.

Dar asta ne ridică întrebări serioase și tulburătoare cu privire la critica, istoria și teoria teatrală în ansamblul ei, în condițiile în care puzderie de factori economici, administrativi, politici și ...de mentalități au împins profesioniștii ori să-și părăsească definitiv profesiunea, ori să se refugieze în profesii de subzistență (în rare cazuri fericite în universități), exersându-și profesia de bază de cele mai multe ori în regim de voluntariat. Cât despre cercetarea în domeniile umaniste, și în particular în nișa istoriei și teoriei teatrale, ele au devenit, în majoritatea lor copleșitoare, activități tratate ca excentrice, ori ca eroisme punctuale, cu șanse minime de continuitate pe termen mediu și lung. În acest val de orbire generală, atât din partea autorităților din educație, cultură și cercetare, cât și, s-o recunoaștem, din partea mediului teatral însuși, e greu, ba chiar nedrept să-i reproșăm criticii de teatru faptul că are, de atâta vreme, datorii încă neonorate.

Cristina Modreanu

Critica de teatru și politicile identitare

Scriu aceste rânduri la începutul anului 2021, cu sentimentul acut că ne vom obișnui în curând să folosim „înainte” și „după”, ca să marcăm schimbările produse de pandemia din 2020 asupra noastră, a tuturor. Dar pandemia nu e decât punctul fierbinte care marchează o trecere între două epoci, schimbarea fiind pregătită de multe alte mici revoluții, al căror efect s-a precipitat producând adevărate mutații de afect¹, exprimate în mișcări de stradă, proteste, de ambele părți ale Oceanului, culminând cu imaginile șocante de la începutul anului 2021, când a avut loc atacul asupra Capitoliului American, simbol al democrației.

În aceste timpuri în care, când deschizi telefonul dimineața, vezi știri din ce în ce mai alarmante din toate colțurile lumii, de la dezastrele de mediu, la milioanele de decese cauzate de un virus încă incomplet cunoscut, la distrugerile produse de confruntări pe bază de rasă, de clasă sau radicalizări ideologice, cum se re poziționează un critic de teatru? Când citești știri despre statui simbolizând sclavia înlăturate de pe soclul lor de către urmașii acelor sclavi, care nu mai pot suporta celebrarea în spațiul public a unor nedreptăți structurale, ale căror urme încă se văd și se simt, dar mai citești și comentariile unor persoane albe, privilegiate, care abia dacă au citit despre sclavie, în schimb, apără valoarea estetică a acelor statui? Când asculți corul nemulțumiților cărora le lipsește filmul *Pe aripile vântului*, scos din grilă de HBO Max pentru câteva săptămâni, la cererea unor organizații deranjate de mesajul rasist al producției, pentru a fi reintrodus împreună cu un comentariu introductiv menit să contextualizeze epoca în care a fost realizat filmul și să explice mentalitățile ei revolute? Ajungând și la noi, cum să reacționezi când citești o cronică despre un spectacol dedicat celebrării identității Rome, *Roma Armee* (regia Yael Ronen), în care criticul susține că identitatea este un subiect

¹ Folosesc termenul în sensul de reacție emoțională, stare afectivă intensă.

nejustificat (?) și analizează numai dimensiunea estetică a spectacolului, prin elementele sale exterioare, muzică, decor, costume, considerate „kitsch-ioase”, trecând peste o componentă esențială, și anume poveștile personale ale performerilor din acest spectacol?² Dacă putem admite că estetica *glamour* deranjează, că sursa de inspirație a acestui tip de spectacol, și anume practica *drag queen* cultivată de minoritatea gay, îi este necunoscută respectivului critic sau acesta le cunoaște și le respinge – ceea ce oricum ar trebui motivat cumva –, să ignori poveștile pe care se bazează spectacolul, e ca și cum ai scrie despre o producție Shakespeare fără să te referi la piesă. Sensul unui asemenea spectacol stă în poveștile personale ale actorilor, care se joacă pe ei înșiși, nu personaje inventate de alții, spectacolul fiind parte dintr-o direcție artistică centrată pe analiza identității, direcție care nu mai poate fi trecută cu vederea în epoca în care trăim. Altfel spus, această epocă pretinde poziționarea criticului, de o parte sau de alta a frontului deschis odată cu avansarea politicilor identitare în centrul societăților contemporane³. Fie că ne place, fie că nu, încotro se mută conversația – și e dreptul și libertatea fiecăruia dintre noi să alegem și să ne exprimăm în consecință – este cert că nu mai putem ignora aceste problematice contemporane fără să cădem în ridicolul desuetudinii.

Scurtă întoarcere în timp

Lucrând, în ultima vreme, cu arhivele teatrale, îmi este proaspătă în minte imaginea criticului de teatru ca instanță producând verdicte, dând note sau calificative, pion esențial în funcționarea mediului teatral, fie catalizator al vânzărilor, în societățile liberale, fie factor de confirmare sau infirmare a direcției artistice, în societățile unde teatrul era instrument de propagandă sau de rezistență, ca la noi. Funcțiile criticului în aceste contexte, care s-au prelungit și după căderea zidului ce despărțea Europa în două, până spre anii 2000, erau fixe, precise și relativ ușor de definit. Calitățile acestuia erau apreciate prin criterii ca erudiție, talent literar, rectitudine morală (ultimul alternând cu

² <https://yorick.ro/roma-armee-multa-propaganda-si-putina-arta/>

³ Pentru o aprofundare a evoluției conceptului de identitate în epoca contemporană și a urmărilor sale asupra întregii lumi, vezi Francis Fukuyama, *Identity. The Demand for Dignity and the Politics of Resentment*, Picador/Farrar, Straus and Giroux, New York, 2018.

gradul de putere dat criticului de poziția sa în cadrul sistemului, poziție care, în comunism, înlocuia cu succes criteriul rectitudinii morale). Când am început să fac această meserie, în 1994, la revista de teatru *Rampa*, sub îndrumarea lui Valentin Silvestru, un supraviețuitor abil al sistemului comunist, acestea erau reperele și relațiile de putere care funcționau. Am început destul de repede să contest acest *modus operandi*, simțind instinctiv, fără să am prea multe informații de *background*, că suplimentul teatral, la care lucram sub conducerea lui Silvestru (și care mai avea, în paginile sale, rubrici de Alice Georgescu, Dumitru Solomon, Ionuț Niculescu și alții) nu avansa exclusiv jurnalismul cultural și critica pe criterii de valoare, ci era și o platformă de rebalansare a unor structuri de putere care pierduseră teren sub impactul Revoluției din 1989. Singura perioadă de reală libertate de expresie și calibrare valorică, neinfluențată de interese secundare, am traversat-o ceva mai târziu, între 1997 și 2005, în calitate de critic de teatru al ziarului *Adevărul* și redactor-șef adjunct al *Adevărului literar și artistic*, supliment cultural al celui mai citit, pe vremea aceea, ziar din România. Dincolo de interesele politice ale ziarului, azi cunoscute de toată lumea, din fericire, atât paginile culturale zilnice, cât și această publicație săptămânală nu s-au aflat niciodată sub presiuni exterioare. Ulterior, am reușit să reconstitui împreună cu o mică echipă această enclavă de libertate de expresie, în redacția revistei independente de artele spectacolului *Scena.ro*, după ce am părăsit, în 2009, presa cotidiană. Era un moment de reinventare a presei, sub impactul exploziei publicațiilor *online* – de la ediții digitale ale ziarelor, la bloguri și la invazia rețelelor de socializare –, explozie care a provocat diluarea expertizei critice prin inflația de opinii exprimate prin intermediul acestor noi platforme. În acest context, *Scena.ro* a fost gândită pentru a prelua expertiza critică reală, prin crearea unui spațiu de exprimare a criticilor profesioniști, a căror experiență valoroasă nu trebuia pierdută. Evident, în paralel, transformarea peisajului critic a continuat, specialiștii în teatru migrând din presă înspre mediul academic sau reinventându-se ca operatori culturali independenți, ori angajându-se în teatre, ceea ce a generat conflicte de interese nerezolvate nici azi.

Dincolo de starea materială a criticului de teatru, care nu poate fi ignorată, fiindcă e parte esențială din reconfigurarea profilului criticului în

secolul 21, atât pe plan local, cât și pe alte meridiane⁴, trebuie luată în considerare raportarea acestuia la peisajul teatral, aflat și el într-o schimbare pe mai multe planuri. Pe măsură ce mediul teatral românesc se dezvoltă prin apariția unor inițiative independente, în ciuda condițiilor vitrege – lipsă de finanțare, lipsă de spații de joc și de resurse în general –, criticii de teatru s-au văzut nevoiți să-și dezvolte și ei perspectiva și să-și nuanțeze discursul pentru a recunoaște noi forme de producție, noi spații de joc, neconvenționale, alternative, noi moduri de lucru și noi tematici.

Cum să rămâi contemporan

Globalizarea a adus și la noi, în ciuda continuării izolării pe multe paliere (lipsa de circulație constantă a artiștilor din teatrul românesc, participarea redusă la festivaluri internaționale de prestigiu ș.a.), o schimbare de afect. Apariția unor noi generații complet conectate prin internet la noile dinamici sociale a fost tradusă, în teatru, în nevoia de noi texte cu noi teme, dar și noi modalități de a spune o poveste pe o scenă. Poate cea mai marcantă dintre acestea este nevoia de a spune povești tot mai personale, într-un mod tot mai direct, prin excluderea filtrelor estetice aplicate în mod tradițional, un tip de „nuditate” și minimalism al expresiei teatrale, noul tip de spectacol corespunzând unui *trend* internațional centrat pe explozia politicilor identitare.

Glisarea dinspre estetica producțiilor de proporții, cu ansambluri mari și desfășurări sceno-tehnice impresionante, încă la modă în anii 90, înspre spectacole mici, mizând pe intimitatea cu spectatorul, în spații reduse, unde proximitatea actanților devine o miză esențială, s-a produs și sub impactul diminuării resurselor, atât pentru teatrele subvenționate, cât și, mai ales, pentru micile teatre independente apărute între timp. De asemenea, utilizarea noilor media în spectacol a schimbat rapid conținutul acestora, impunând folosirea mijloacelor digitale, pe măsură ce acestea erau tot mai populare și în viața cotidiană.

⁴ Un adevărat șoc s-a petrecut când unul dintre cei mai cunoscuți și apreciați critici britanici, Lyn Gardner, și-a pierdut contractul cu *The Guardian*, una dintre cele mai vizibile platforme de jurnalism profesionist din Marea Britanie – <https://www.pressgazette.co.uk/guardian-theatre-critic-of-23-years-lyn-garner-to-stop-writing-for-newspaper/>.

Racordarea la obișnuințele de consum ale spectatorilor contemporani a avut, la noi, o întârziere, reflectată în toate aspectele vieții teatrale, începând cu vânzarea de bilete, care cu greu s-a mutat *online*. E doar unul dintre motivele pentru care teatrul a pierdut teren în fața altor oferte de petrecere a timpului liber, care au venit în întâmpinarea nevoilor unor oameni care trecuseră deja pragul înspre ceea ce Guy Debord numea „societatea spectacolului”, în timp ce lumea teatrului încă mai atârna și azi, prin fire mai mult sau mai puțin vizibile, de sistemul comunist al subvenționării din inerție, în lipsa unei reforme reale și necesare.

În acest context, și criticii s-au văzut confrunțați cu dilema „cum să rămâi contemporan”, și mă refer aici la sensul dat de Agamben acestui concept: „Calitatea de a fi contemporan vine din a avea o relație singulară cu propriul timp, menținând, în același timp, distanța față de el. Mai precis, este acea relație cu timpul care aderă la el printr-o disjungere și un anacronism. Cei care coincid prea bine cu epoca, cei care sunt perfect legați de aceasta în toate sensurile, nu sunt contemporani, tocmai pentru că nu reușesc să vadă că sunt; nu sunt capabili să-și mențină ferm privirea asupra epocii.”⁵ Cu alte cuvinte, cum să absorbi și să înțelegi din mers toate schimbările din jur, în același timp păstrând distanța pentru a putea compara noile tendințe cu evoluțiile anterioare, punându-le pe ambele în context?

E un loc comun faptul că activitatea unui critic de teatru e strâns legată de scena teatrală și de evoluția ei. Întrebarea este ce scenă anume ne luăm ca punct de referință acum, într-o lume în care putem circula liber și avem acces nelimitat la informație? Ne putem limita doar la scena locală și la particularitățile ei? Putem ignora conversația mai largă, globală, în care sunt incluse permanent noi teme, dictate de evoluții sociale aflate, de cele mai multe ori, cu câțiva pași înaintea scenei locale? Cu alte cuvinte, este criticul doar un martor consemnând fidel ceea ce observă sau este el/ea un vector de avansare a conversației teatrale, un factor de propulsare a noilor idei și tendințe?

Cred cu intensitate în cea de a doua variantă: cred că, în lumea de azi, criticul are datoria de a fi cu un pas înainte, sesizând mișcările subtile de

⁵ Giorgio Agamben, „What is the contemporary”, în *Nudities*, Stanford University Press, California, 2011, p. 11.

direcție, schimbările de afect care vor influența și teatrul, o artă fluentă, capabilă să absoarbă rapid noul. De asemenea, criticul de azi are la dispoziție mai multe forme de exprimare și poate crea platforme de avansare a unor noi idei, de încurajare a noilor forme de expresie, de susținere a cercetării și a laboratorului, prin proiectele curatoriate, prin conceptul festivalurilor pe care le girează, prin cărțile pe care le scrie sau prin cursurile pe care le predă. Evident, nu toți criticii pot face toate aceste lucruri, dar fiecare poate face măcar o parte dintre ele, acolo unde se află, fără să uite ca, între timp, să scrie!

Fiindcă, la întrebarea: care ar fi cheia existenței criticului de teatru în viitor?, răspunsul meu este că importantă rămâne prezența vie în câmpul reflecției asupra teatrului, pe cât posibil susținută și de activitatea concretă, sub diverse forme, cât mai vizibile și mai relevante, pe scena teatrală. Astăzi, spre deosebire de ieri, reflectorul se îndreaptă nu numai asupra artiștilor, ci și asupra criticului.

PARTEA II

Paralelisme și intersecții

Liviu Malița

Cum să ne debarasăm de trecut

Primul dintre grupaje, „Comunismul din noi înșine”, reunește texte analitice și texte autobiografice, mărturii ale unor scriitori și gânditori profesioniști, prefațate chiar de un poem. Și unele și altele sunt despre cum ne asumăm trecutul comunist. Există o diferență netă între perspective, chiar dacă toate asumă persistența trecutului totalitar (comunist) al României. Istoricii, filozofii, sociologii și politologii pun în pagină toxicitatea prezenței acestuia în viața comunitară de astăzi. În cazul scriitorilor, accentul cade pe transgresiuni. Este evocată forța individuală a vieții de a aduna, fără a le anula, contrariile și de a șterge diferențele, eventualele asperități.

Nici pentru unii, nici pentru alții, trecutul comunist nu poate fi uitat. El supraviețuiește încorporat în realitatea materială (în cartierele de blocuri din așezămintele României, în centrele civice sistematizate etc.), în mentalități și practici neconforme cu democrația și se prelungește subiectiv prin elemente de memorie biografică. Revolta e alimentată și amplificată de imperfecțiunile și insatisfacțiile prezentului, dar, totodată, temperată și diminuată de perspectiva amintirii, de frustrarea că viața trăită cândva e astăzi anulată ideologic. Răzbate, astfel, nu o memorie inoxidabilă, ci una relativizantă a acestui trecut. Dorința de schimbare comunitară se împletește cu nostalgiile personale, cu impulsul de a re trăi, în amintiri, propriul trecut, nostalgii care șterg granițele regimurilor politice.

Proiectată pe ecranul unei ample confruntări între modele interpretative de asemenea anvergură, soarta dramaturgiei românești din perioada comunistă devine un simplu detaliu. E completat, însă, de altele, congenere, provenind dinspre literatură și film. Atitudinile diferă din nou. Istoricii și criticii literari, care revizitează creația din perioada regimului comunist, recompun canonul literar, utilizând, în principal, criteriul estetic. De cele mai multe ori, atunci când criticul literar discută și dimensiunea ideologică a

literaturii o face pentru a arăta cum aceasta corodează discursul artistic. Istoricul literar este preocupat, la rândul lui, de construirea unei tipologii și ierarhii estetice, prin contrast cu discursul politic dominant al epocii. Dimpotrivă, filmul se reciclează astăzi prin audiența la marele public. Inclusiv criticii de film aduc în prim plan, în studiile lor, gustul marelui public, arătând că preferințele sale se orientează prioritar spre comedii și filme de acțiune (de aventură, polițiste), cu buget mare, ignorând faptul că acestea sunt puternic ideologizate. Criticul de film, pe urmele spectatorului, nu pare să fie preocupat sau nu în primul rând de dimensiunea propagandistică și de rezistența artistică a discursului filmic, indiferent de ideologie. Barometrul fiind audiența, în actualitate (inclusiv în cercetările reunite în acest volum) sunt filmele de consum și nu (puținele, de altfel) filme de artă de altădată.

Pe acest teren mișcător, instituția teatrului, dimpotrivă, se consolidează, perpetuând vechile mecanisme organizatorice și de selecție repertorială. Totuși, ultima generație (reprezentată simbolic de gruparea *dramAcum*) a intrat, în anii din urmă, în ofensivă. Exponenții acesteia se percep pe sine ca pe niște revoluționari culturali în structurile teatrale sclerozate, ca pe niște reformatori ai sistemului economic și ai *establishment*-ului artistic. Ei militează pentru o depășire a ingenuității caracteristice artistului de sfârșit de veac XIX, care revendica pentru sine autonomia artei, considerată, din perspectivă contemporană, falsă și auto-ruinată. Noul artist a fost câștigat, în teatru, de partea unor cauze publice, încercând să modifice agenda politică prin mijloacele artei. În mod paradoxal, el duce, într-un anume fel, mai departe ipostazele militante și revoluționare ale secolului romantic și capătă roluri noi. Anarhismul se împletește, însă, cu dezadaptarea. Adepții celei mai vocale fronde anti-sistem din lumea teatrului au acceptat, pentru asta, să plătească chiar prețul marginalității, nedevenind centrali și nereușind să cucerească (decât incidental) poziții de putere în teatru. Și-au prezervat, cât au putut, poziția de „fii”, care este întotdeauna o garanție de non-conformism. Deocamdată, gesturile lor mai degrabă produc turbulențe sau măresc turbulențe deja existente decât rezolvă nevoi structurale. Le-am acordat o secțiune intitulată Noua Dramaturgie.

Cu libertatea, dar și cu intransigența, pe care o are, atât datorită vârstei, cât și a faimei, ori a situației geografice (fiind în exil încă de la începutul anilor 70),

George Banu subliniază că, în teatrul românesc, succesul continuă să fie, după anii 90, în pofida vocației corporatiste a teatrului, individual. Descriind istoria postbelică a teatrului românesc drept o alternanță de deschideri și replieri, reputatul critic subliniază că acesta continuă să se legitimeze internațional prin individualități creatoare, nicidecum ca entitate cu specific etnic.

Folosind o aluzie culturală foarte cunoscută (titlul unui roman al lui Marin Preda, ce a stat la baza scenariului unui film), sigur că e foarte dificilă, spre imposibilă, întoarcerea la trecut (mai ales când trecutul conține atâtea nemulțumiri, frustrări ori traume). Dar este și mai greu, rămâne cu adevărat imposibilă, despărțirea de trecut, cu atât mai mult cu cât acesta, fie că persistă, prin amintire, în biografia multora dintre actanți (inclusiv în cazul participanților la acest volum), fie că trezește altora un interes profesional. Deocamdată, nu e clar răspunsul nici la întrebarea dacă trebuie cu adevărat să ne rupem/desprindem de trecutul recent comunist al României? Sau dacă acesta poate fi integrat într-o „a treia cale”, încă utopică.

Comunismul din noi înșine

Ruxandra Cesereanu

Comunismul din noi în postcomunismul din noi

Mai ales iarna îmi aduc aminte de comunism
când privesc cartierele de blocuri igrasioase, văruite pe sponci
și văd ferestrele cu găvanele lor uscate de om bătrân.
Peisajul înghețat te reînvață ce e frigul și spaima,
chiar dacă foamea nu mai există acum
decât la periferiile orașelor, în azilurile delabrate
sau prin autogările cu copii ai străzii și homleși,
acolo unde timpul nu mai are o numărătoare obișnuită.
O călărire în zori, așa cum îmbia poetul național
acum vreo sută cincizeci de ani?
Pixelii galopanți ai computerului fac parte din postcomunism
și totuși cu ajutorul lor scriu acum despre viața de dinainte,
pe când am fost pionieră, utecistă, membră de partid.
Dar viața-de-dinainte nu e doar o rochie de mireasă,
uitată în dulap, cu pastile de naftalină,
ci ar putea fi și viața-de-dinapoi, descovrigată din viitorul ei lucitor.
Când mănânc supă, șterg cu pâinea și ultima urmă de zeamă,
dar când mi se rup ciorapii, nu îi mai cârpesc,
ci îi arunc glorioasă în punga de gunoi.
Acesta să fie comunismul din mine în postcomunismul de-acum?
De la peisaj la limbaj, iată următoarea rundă în care sap după șist.
Râdeam odinioară de limba de lemn,
dar ea și-a găsit epigoni în postcomunism,
iar acum e o strașnică limbă de tinichea.
Demagogii *d'antan* rosteau consoane
în care se scufundau vocale ca la circ,
blocate pe o platformă mahmură,
dar demagogii de acum cunosc cavitatea bucală ca pe o fișă de pontaj.
Nu mai există țâșnitori pe stradă
de unde apa să curgă pe bărbia copiilor,
lichidele de azi sunt plastificate ca o saltea plutitoare a lui Marx
pe un ocean de șmirghel.
Tot românul plânsu-mi-s-a, sărac în țară săracă,
mânca-i-ar inima câinii, mânca-i-ar casa pustia.
Limba română e un stânjenel
care își scutură praful portocaliu

pe cămășile bărbaților și femeilor
(ele au multe fuste cu ierburi, de fapt).
Aș fi vrut să fac o rășină din ea,
să o pot mistui cu mâinile ca pe o plastilină.
Aș fi vrut să fie o păcură dintr-un vapor eșuat
cu care să molipsesc apa oceanelor.
Nu e singura limbă în care scriu,
dar e singura în care voi putea muri.
Înstrăinarea e altfel acum, cu pseudopode pe internet,
cenușuriile sunt oglinjoare la purtător
în care îți încovoi chipul boțit dinainte de vreme.
Îmi sorb proustianismul de poetă dintr-o ceașcă de cafea
și îmi aduc aminte de jocurile din copilărie,
Hoții și vardistii, De-a v-ați ascunselea, Baba Oarba, Partizani,
Șotron, Țară-țară-vrem-ostași, Flori-fete-și-băieți, Omul negru.
Degeaba era foamete, spiridușii fugeau în jurul blocurilor,
chiar dacă nopțile erau tăiate de coșmaruri cu hitleriști și lupi.
La televizor doar astfel de lucruri erau macerate.
Despre sărăcie am învățat stând la coadă, la Alimentara,
pe un scăunel de copil, alături de *maman* și de vecinii din bloc,
acum cozile sunt la băncile care au dat faliment,
la societățile secrete care au înșelat muritorii,
la vaccinarea anti-coronavirus ori la marșurile antisistem.
Cloroform, ar fi nevoie poate de cloroform să ne dezinfectăm
de comunismul abrogat în care mormântul Ceaușeștilor e încă vizitat
de credincioși cu pioșenia înfiptă în piuneze.
Există un comunism în afară și unul înăuntru
la fel ca toate lucrurile peste care cade funinginea,
avem destule truse de machiaj ca să cosmetizăm realitatea.
Dar poate nu există doar comunism, anti- și post-comunism,
ci și meta ori para-comunism.
*Noi în anul 2000 când nu vom mai fi copii
vom face ce-am văzut cândva
toate visele-ndrăznețe în fapte le vom preschimba.*
„Spune lumii că inima ta e la mine”,
o inscripție găsită în mileniul trei,
scrijelită pe un zid roșcovan într-un oraș cu turn,
undeva la mijloc de țară,
am făcut o poză când am găsit-o
și imaginea a rămas în telefon ca o cicatrice.
Când ajung legumă acasă de la munci și zile
nici o muzică psihedelică nu mai are efect,
nici ruinele unei mănăstiri unde am îngenuncheat
crezând încă în mântuire.
Mă trântesc pe canapea,

mă uit pe fereastră atât cât pot zări prin rama lumii,
 verde întunecat și blocuri cu nemiluita,
 iau cutia de ciocolată cumpărată dintr-un aeroport european
 și mănânc până încep talk-showurile despre România,
țara mea de glorie, mamă cu amor,
ce-ți doresc eu ție!
 E 2021 sau 2022 acum,
 soarele lăptos cu ace de cuarț ne curge pe creștet,
 a trecut de mult apocalipsa cea mică din 2000,
 când le juram părinților vestiți că vor fi meșteri iscusiți,
 nu mai suntem nici adolescenți turbulenți de-ai lui Dostoievski,
 nici hipioți visători după festivalul de rock de la Woodstock,
 iar bătrâni încă nu am ajuns să fim.
 Parkinson e acum o lecție a celor decadenți.
 Incendii deslușite pe ecran în care intubații pier în paturi cu reglaj,
 ambulanțele miros a frică, ziariștii fotografiază tot ce înhață,
 lucruri vii ori moarte, boarfe deșarte,
 adolescente din orașe de provincie,
 răpite, violate, nimicite,
 nemaicăutate de nimeni prin containere,
 nici măcar de șobolanii menajeri.
 Ne înstrăinăm la început
 ca porumbeii care zboară flușturatici
 când paznicul aruncă fărâmele de pâine uscată lângă barieră.
 Locuitorii vin să-i aducă santinelei
 felii în *degradé* de la putregai
 sau macaroane întărite ori margini de pizza.
 Nu mai vorbim unii cu alții decât prin computer,
 nu mai dăm telefoane, doar niște sms-uri concise,
 e prea multă energie de consumat pentru prietenie,
 pe *chat* e cel mai ușor să trăiești,
 prescurtezi cuvintele potrivite în imperiul Fast Food,
 arunci emoticoanele cu fărășul
 într-o paranteză a viețuirii digitale
 și gata, porumbeii pot să uguie cât vor,
 inima e doar o poveste,
 o istorie a lumii *once upon a time*.
 Vagabonzii sunt de-acum o utopie.
 Ne mișcăm între paranteze drepte, paravanele au căzut.
Depart sunt de mântuirea mea cuvintele greșelilor mele.
 Adio, soro lume, și pe curând!

Sorin Mitu

O citadelă încă nesfărâmată

Timp de treizeci de ani, mecanismul subtil și complex care face ca realitățile de altădată să se încorporeze în substanța celor de azi s-a manifestat în modalități greu de definit și de acceptat atunci când a fost vorba de relația societății românești contemporane cu trecutul său comunist. În istoria autohtonă putem identifica doar două momente similare de tranziție, comparabile cumva ca anvergură: a) trecerea de la Vechiul Regim la România modernă, desfășurată cu aproximație între 1829 și 1866; b) lichidarea „orânduirii burgheze” și înlocuirea ei cu „democrația populară” (iar mai apoi cu „societatea socialistă multilateral dezvoltată”), săvârșite mult mai rapid în cei câțiva ani care au urmat după cea de-a doua conflagrație mondială.

Dar aceste două repere anterioare nu par să ne ajute prea mult în înțelegerea tranziției noastre contemporane. În primul caz, în pofida unor nostalgii și rezistențe conservatoare, lumea boierimii în șalvari și cu ișlic s-a metamorfozat fără drame deosebite, ba chiar cu suficient entuziasm, într-o societate modernă, cu fața întoarsă spre Occident. În al doilea caz, revoluția comunistă a fost, ca peste tot, un experiment violent și multă vreme teribil de eficient, care și-a propus să transforme din temelii inclusiv memoria istorică și trecutul, lucru care i-a și reușit destul de bine, datorită resurselor sale copleșitoare de forță brută și de infrastructură propagandistică. Așadar, în ambele situații, așa cum i-ar fi plăcut și lui Marx, locuitorii de la Dunăre și de la Carpați păreau să se fi despărțit de trecutul lor râzând, fie în ipostaza destul de sinceră a generației pașoptiste, fie în formula orwelliană a milioanelor de zâmbete radioase afișate de detașamentele de pionieri, care priveau cu încredere spre viitorul luminos al patriei socialiste, în timp ce buncii lor ceva mai recalitrânți din punct de vedere ideologic, supraviețuitori din subterană, renunțau și ei, pe măsură ce anii treceau, să mai aștepte debarcarea americană.

Nimic din toate acestea nu se regăsește în experiența contemporană a despărțirii noastre atât de imperfecte de comunism. Începând din primele zile ale noului regim postceaușist, când liderii auto-proclamați ai acestuia ieșeau în

balcoanele fostelor sedii de partid adresându-se mulțimilor cu apelativul „Tovarăși!” (ceea ce îi făcea pe demonstranții de jos să scandeze minute în șir: „Nu suntem tova-răși!”, până când un fost tov mai inspirat salva situația, credea el, cu un „Cetățeni și cetățene!” parcă și mai stângaci), nu a fost clar ce anume trebuia lepădat din vechea lume comunistă și ce anume supraviețuia de fapt din ea, în acord sau în dezacord cu retorica diferitelor categorii de politicieni. Naționalismul strident de tip ceaușist, spre exemplu, a fost cea mai utilă moștenire ideologică preluată de propagandiștii noului regim, ca și de securiștii „patrioți” reinventați ca *businessmen*-i, ideologie cu ajutorul căreia toată această ceată flămândă și orgolioasă a reușit să își legitimeze menținerea la putere.

Dacă privim lucrurile de la nivelul conjuncturii istorice imediate, al „duratei scurte” în care se încadrează evenimentele politice cotidiene, despărțirea confuză și șovăielnică a României de comunism a fost îngreunată în primul rând de regimul instaurat în decembrie 1989 de Ion Iliescu, la umbra perestroicăi lui Gorbaciov. Iliescu și oamenii politici din jurul lui au făcut tot posibilul să țină cât mai mult România pe loc, să o conducă spre viitor legată la ochi și înaintând cu spatele, deoarece angajamentele lor ideologice (sau chiar condiționările geopolitice) nu le permiteau să se deschidă cu adevărat spre noile formule ale societății deschise și ale economiei de piață. „Democrația” (bine controlată de fapt) pe care o clama FSN-ul la începutul anilor ‘90 nu era altceva decât un camuflaj convenabil și ipocrit, la adăpostul căruia vechile elite comuniste și-au conservat privilegiile politice, cărora li s-au adăugat, în scurt timp, și noile beneficii economice, rezultate în urma procesului de privatizare. Iar tehnica favorită pe care au folosit-o în acest proces de reinventare a trecutului comunist în cadrele viitorului democratic nu a fost negarea explicită a noilor tendințe și apărarea consecventă și pe față a comunismului, ci, în mod mult mai perfid și mai eficient, amestecarea diabolică a vechiului cu noul, a răului cu binele: promovarea confuziei morale. Pentru milioane de români, de atunci înainte, nimic nu a mai fost limpede: monarhia, Securitatea, naționalismul antisovietic, ungurii, Occidentul, emigrația, boierii, informatorii, greco-catolicii, capitalismul și atâtea altele – au fost bune sau au fost rele? Atâtea vreme cât întrebările cele mai simple nu au primit decât răspunsuri otrăvite, la ce ne-am fi putut aștepta?

Dar la un nivel mai profund decât acela la care se ițea criptocomunismul fesenist se situau problemele structurale ale României, cele care se manifestă în

„durata lungă” a istoriei. Meritul negativ de a fi ținut cât mai mult România pe loc putea fi împărțit de Ion Iliescu cu țara a cărei emanație pretindea că era. Oare dacă alegerile din 1990 ar fi fost câștigate de Ion Rațiu, candidatul opoziției înnobite de rezistența anticomunistă, ar fi fost mai bine? Ar fi reușit acesta să facă minuni? Probabil că România ar fi fost condusă mai bine. Dar era oare posibil ca o societate cu structurile sociale, morale și culturale distruse de comunism (nici înainte de acesta nu erau ele prea solide!) să evolueze altfel decât a făcut-o în acești treizeci de ani? Este o întrebare la care poate că e mai bine să răspundă doar istoricii.

Peste toate acestea – sau chiar împreună cu ele – a venit însă ceva mult mai important, la o scară cu mult mai mare, ceva care a dat o nouă înfățișare lumii în care trăim, modificând radical felul în care percepem realitatea și istoria, la nivelul întregului mapamond (iar în particular și modul în care se manifestă relația românilor cu trecutul lor comunist). Să-i spunem, folosind un termen destul de tehnic și prea puțin asimilat la nivelul percepției cotidiene: postmodernismul.

Una dintre cele mai importante caracteristici ale acestui nou *Weltanschauung* este disoluția centralității. Deoarece am descoperit cu toții (sau cel puțin unii teoreticieni, cum au fost Marx, Nietzsche ori Foucault) că multe concepte pe care eram obișnuiți să le considerăm esențiale pentru orientarea societății noastre (tradiția, religia, genul, progresul ori națiunea) au fost construite sau măcar folosite de-a lungul timpului, de către cei aflați în vârful piramidei puterii, cu scopul de a-și impune sau legitima dominația, astăzi am abandonat credințele ferme în asemenea puncte nodale, înlocuindu-le cu o încredere difuză, mult mai slabă, ancorată în nenumărate puncte de sprijin periferice. Asemenea tezaurului nostru de informații digitalizate, însăși conștiința umanității și-a fixat astăzi sediul în *cloud*, adică nu se știe exact unde, pulverizată prin cotloanele cvasi-infinite care ne leagă în rețea.

Ca urmare, înainte vreme, și raportarea la trecut era un lucru foarte limpede. Evul Mediu, Renașterea, capitalismul sau comunismul erau bune sau rele, în funcție de un set de valori esențiale, care ocupau un loc central în universul axiologic al unor societăți întregi. Înaintașii de la 1848 sau 1948, indiferent că erau cățărați pe crâncena redută sau pe tancul sovietic, știau exact în ce direcție merge omenirea și mășăluiau în rând cu ea. Astăzi nu ne mai raportăm la trecut cu aceeași inocență și determinare, în mod unanim sau măcar majoritar, deoarece unanimitatea, majoritatea, autoritatea sau centralitatea au

fost ele însele puse între paranteze. Acum, printre cei care privesc implicați spre trecutul nostru se află nostalgici ceaușiști, neo-legionari naționaliști, suveraniști eurosceptici, liberali pro-occidentali, populiști neo-marxiști, feministe deconstructiviste și atâția alții, care sub nici un chip nu mai pot fi reduși la un singur numitor comun sau măcar la două: bine și rău, alb și negru (sau roșu și negru).

Iar în aceste condiții oare cum se prefigurează la ora actuală direcția de dezvoltare a României, în viitor, din tot acest noian de oferte și tendințe, în general prea puțin dispuse la dialog? Răspunsul este că totul pare posibil. Dar dacă nu mai știm exact încotro ne îndreptăm, atunci nu e ușor de spus nici de unde am venit. Raportările la trecut sunt diverse, contradictorii, populate cu vinovății exagerate și disculpări pe măsură, cu uitări vinovate și indiferențe complice. Mulți dintre noi etalează convingeri clare, poate chiar prea clare, dar ele nu ne sunt de mare folos, atâta vreme cât privite din afară nu par altceva decât vocile fanatice ale unor triburi care își clamează erezia, socotită de fiecare dreapta credință, în absența unor sinoade ecumenice.

Și atunci cum să ne raportăm în mod limpede la trecutul comunist?

Mecanismele care ne ajută astăzi să facem alegeri pe aceste cărări cu prea multe răspântii vin de multe ori din direcția consumerismului și a hedonismului societății contemporane. Alegem, cu alte cuvinte, ca la piață, locul în care banul și interesul, pe de o parte, și poleiala reclamelor chemate să ne manipuleze lăcomia, pe de altă parte, sunt arbitrii selecțiilor noastre. Dar la fel ca un uriaș depozit de vechituri scoase la vânzare pe bani puțini, comunismul ascunde în cotloanele sale un întreg univers plin de viață, o tragicomedie umană, care trăiește încă în noi. Începând cu decorul său inconfundabil, cartierele de blocuri în care locuiește încă o mare parte din populația țării noastre, continuând cu mentalitățile care se încăpățânează să nu moară, cu babele comuniste, cu vedetele, actorii și sportivii de odinioară, gloriile patriei socialiste, cu amintirile, literatura, filmele și, desigur, dramaturgia de altădată – comunismul este și o imensă scenă proiectată pe ecranele noastre interioare, un spectacol care ne poate amuza, dezgusta, plictisi sau emoționa, dacă nu avem capacitatea de a nu rămâne doar privitori ca la teatru și de a mai și învăța câte ceva, profund, copleșitor, memorabil, din acea secvență a trecutului României care se transformă cel mai greu în viitor.

Andrei Țăranu

Comunismul ca răspuns

De vreo câteva luni, sistemul de termoficare din București, în sfârșit, a cedat. De fapt, el cedase de mult, dar interese electorale îl țineau cât de cât în viață. Pe noi, criza lipsei de căldură și de apă caldă ne-a ajuns cam în preajma Crăciunului și atunci i-am spus fiului meu de 13 ani: uite așa era în comunism – frig în casă, fără apă caldă, fără curent electric în anumite ore din zi, zilnic. Iată că după treizeci de ani am ajuns tot acolo, i-am zis râzând. Și imediat m-am întrebat în sinea mea, dar, de fapt, cât am plecat de-acolo, din 1989?

Desigur, răspunsul este în funcție de un referențial, iar asta e cel mai greu de găsit: cel mai des el este subiectiv. Iar dacă încerci obiectivarea lui, te lovești de o mulțime de impedimente de natură metodologică și de percepție, așa că, de cele mai multe ori o lași baltă. De aceea, expunerea mea va avea – probabil – un vag aer obiectiv, dar supus, fără discuție și subiectivității intrinseci ridicate de întrebarea: cât din comunism a rămas în societatea noastră actuală? Și apoi întrebarea este: ne referim la comunism ca ideologie politică universală sau la malformația românească, oarecum diferită de comunismul din Europa Centrală și de Est, sau, de fapt, și mai simplu, la totalitarismul ideologic al ultimilor ani, anii 80?

Ca om de științe politice știu că, de fapt, la sfârșitul anilor 80, nu mai rămăsese aproape nimic din ideologia comunistă, aceasta fiind înlocuită de un naționalism autarhic, un fel de Comună țărănească de secol XVI, în care spaimile identitare se contopeau cu lipsa de orizont temporal. Teroarea latentă generată de sistem, blocajul complet al viitorului provocat de lipsa de speranță și mizeria unei sărăcii cvasi-universale contribuiau toate la o nevroză colectivă, ale cărei urmări am putea să le numim Comunismul. Or, acest comunism nu seamănă cu comunismul anilor 50 sau 60 și nici cu așa zisa exuberanță a bunăstării a anilor 70. Eu am prins, ca adolescent, ce a fost mai cumplit și degradant din regimul comunist și de aceea m-am aruncat în Revoluția din 1989 plin de speranță (mă rog, după aceea, mi s-a spus că nici nu a fost revoluție, a fost ceva care nu poate fi definit, ceea ce m-a revoltat și mă revoltă în continuare).

Și de aici cred că ar trebui să începem: prima și cea mai mare țară pe care o resimt, la nivelul societății românești contemporane, este neîncrederea în sine generată de un sistem competitiv aproape aberant. Și asta vine din acea perioadă pe care o numim generic comunism. Și e paradoxal, căci regimul care ar fi trebuit să genereze cea mai mare cooperare socială, sistemul bazat pe un colectivism aproape mistic, a generat, probabil, cel mai mare individualism și sistem competitiv din întreaga Europă (inclusiv cea estică). Rațional e inteligibil de ce s-a întâmplat asta: elevatoarele sociale (de status și de bunăstare) erau atât de puține (și se blocau atât de des între etaje) încât competiția pentru viitor devenise obsesivă pentru întreaga mea generație. Ceea ce nu mi se mai pare rațional este că acest sindrom a rămas și s-a perpetuat și în perioada imediat următoare și continuă și acum în întregul sistem social, ceea ce conduce la anomia de care toți ne plângem și pe care ne facem că nu o înțelegem. În România, competiția nici nu mai este pentru bunăstare sau pentru status neapărat, ci pentru a-l aneantiza pe cel desemnat ca oponent; nu câștigi cu adevărat ceva decât dacă l-ai anihilat pe Celălalt. De asta nu putem vorbi cu adevărat de democrație în România, căci regimul nu este cooperativ, ci competitiv până la anihilare. Cel care a intuit cel mai bine acest lucru a fost Alexandru Paleologu, în anii 90, când partidul lui era deja la putere: el spunea că, în România, revoluția nu a adus multipartitism, ci mai multe partide comuniste care se luptă între ele. Ceea ce generează un nou paradox: fiind atât de radicalizate unele contra altora, partidele românești sunt permanent forțate la guvernări de coaliție, ceea ce face sistemul și mai instabil și prin asta, și mai predispus la anomie.

Anomia începuse, de fapt, de la sfârșitul anilor 80, prin zicala „voi vă faceți că ne plătiți, noi ne facem că muncim”, căci sistemul politic prăbușea sistemul economic și evident, prin asta, însăși țesătura socială se rupea în mii de bucăți. Desigur, de obicei, sistemul economic este cel care provoacă crize politice. Doar că, în România comunistă, a fost invers și dansul în doi – între economie și politică – a continuat și continuă, lăsând „beneficiarii” amândurora (societate și cetățeni) în afara ecuației. Această orbire a statului față de propriii cetățeni pare a fi un continuum al politicii Românești (dar și Central Est Europene), vizibilă în aproape orice clipă a ultimului secol istoric (adică după 1918). Dar niciodată, parcă, nu a fost mai vizibilă ca în momentele de criză economică: anii 1980, anii 1996-2000, anii 2009-2012 și, iată, acum în zilele pe care le trăim. În anii 80, Ceaușescu a hotărât că trebuie să plătească datoria

externă a României cât mai repede ca statul său să fie totalmente independent. Doar că independența statului a privat societatea – care oricum nu fusese cine știe ce de emancipată și prosperă – de aproape toate resursele, generând sărăcie, frustrare și dezabuzare. Cetățenii au devenit victimele propriului stat, care a decis că, în raportul cetățean-stat, el, statul, are întâietate și și-a construit și argumente istorice pentru asta – statul român (comunist sau nu) există dinaintea cetățenilor, iar aceștia, în virtutea acestui fapt, sunt datori cu supunerea absolută față stat, care este expresia națiunii. Această perspectivă asupra raportului între cetățean și stat nu a fost enunțată nici de Marx, de Lenin și nici măcar de Stalin, ci de Mussolini, în 1927, în cartea sa *La Dottrina Fascista*, ceea ce arată că rădăcinile fasciste ale național-comunismului românesc erau extrem de solide.

De altfel, noi am început să înțelegem că doctrina comunistă fusese evacuată din politica lui Ceaușescu atunci când a dedicat un an (1980) *statolatriei* dacice – 2050 de ani de la Primul Stat Centralizat Dac –, care era o metaforă extrem de transparentă pentru statul centralizat ceaușist, ce urma să își sacrifice cetățenii pe propriul său altar. Dintr-o dată, vectorii se inversaseră: comunismul ca doctrină a fost totdeauna despre viitor; brusc era aruncat într-un *illo tempore* național, falsificat complet și mitologizat în cheie dacică. *Statolatria* de evident tip fascist își ucisese ritualic originile comuniste (și pe un fond de anti-sovietism, desigur) pentru a se reconstrui într-o mitologie naționalist excepționalistă, al cărei scop era să acopere ruptura dintre stat și cetățean și să explice cetățeanului român de ce era bine și normal să își sacrifice prezentul pentru o vârstă de aur atemporală (căci părea că trecutul măreț urma să se metamorfozeze în viitor).

Obsesia unui trecut extraordinar comparativ cu un prezent derizoriu a fost cheia ideologică a tuturor naționalismelor i-liberale, începând cu secolul al XIX-lea, și focarul tuturor conflictelor și al confruntărilor sângeroase, pe parcursul secolului XX. Doar că majoritatea societăților dezvoltate economic și social au încercat și parțial reușit să evacueze excepționalismul din discursul public și apoi politic. Cehii au făcut-o prin umor, germanii și francezii prin legislație, iar italienii prin educație. Din contră, excepționalismul românesc tinde să explodeze pe rețelele de socializare și, iată, și la vot (mă refer la cei 10% ai AUR), în special în diaspora. Căci excepționalismul și autarhia sunt rețetele sigure de eșec politic și economic, așa cum am văzut în comunism. Mai mult, acest excepționalism mai degrabă individualist, personificat, nu este un

pământ fertil pentru solidaritate și cooperare: dacă Ștefan cel Mare îi bate singur pe turci, ce sens mai are să ne implicăm și noi?

Astăzi, datorită deschiderii unor arhive și a confesiunilor făcute de către unii dintre cei implicați, știm că toată această reluare a discursului naționalist, protocronist și, în final, legionar, a fost gândită și pusă în operă de structurile de propagandă mai degrabă ale Securității și mai puțin ale P.C.R., ale cărei structuri ideologice (cele de la Ștefan Gheorghiu, la început) se opuneau unui asemenea demers. Securitatea și, prin intermediul ei, Armata, au preluat acest discurs și l-au calibrat așa cum s-au priceput ele mai bine – l-au făcut eroizant, fără subtilități ideatice, cu un limbaj plin de poncife. O întreaga literatură și cinematografie s-au creat din acest gen de propagandă, pe care trebuie să o numim de succes, căci dănuie și astăzi într-o bună parte din conștiința publică românească. Împotriva ei s-a ridicat *inteligentsia* românească de după 1990: literatura lui Pavel Coruț (care nu a ascuns niciodată că a fost ofițer de Securitate) a fost ridiculizată, o întreagă istoriografie demitizantă a fost scrisă și predată în universități... Se pare că mitologia național-comunistă a învins la nivelul marilor mase. Astăzi, filmele cu Burebista și Decebal continuă să aibă public, iar cărțile lui Al. Mitru despre „Istoria Românilor” au revenit printre lecturile obligatorii ale elevilor din clasele primare.

O uriașă vină au avut și o au noile elite politice și culturale, asociate ideologic (așa-zisa dreapta liberală), care nu au reușit să propună o narațiune alternativă viabilă; de cele mai multe ori, s-au întors tot la rădăcinile naționaliste ale perioadei interbelice sau chiar anterioare. Doar că au făcut-o eroizând alte figuri – mai nobile, mai elevate și, dacă se putea, cu *pedigree* internațional. Iar comunismul a fost prezentat ca fiind una dintre plăgile biblice ale Egiptului, un fel de purgatoriu istoric pentru un viitor diferit și fără îndoială bun, într-un Occident, mai degrabă imaginar decât real. Această „autocolonizare” culturală a funcționat un deceniu, din 1990 până prin 2000, după care miturile elitare au început să se fărâmițeze. Tot mai mulți cetățeni români au plecat în Occident, tot mai mulți s-au stabilit acolo, iar alții au practicat și practică un fel de migrație circulară anuală. Astfel, Occidentului bun din narațiunea elitelor i s-a contrapus Occidentul exploatator, diminuant sau chiar dizolvant al milioanele de cetățeni români, care s-au dus și au rămas mulți acolo, mai degrabă exportând „proastele noastre obiceiuri” decât „aducând valorile occidentale de cultură și civilizație” în România. De asta, probabil, la începutul anului trecut și la începutul pandemiei, elita românească

le cerea să nu mai vină în România (pentru că împrăstie coronavirusul) chiar dacă aceeași boală îi lăsase fără venituri și fără mijloace de supraviețuire în străinătate. Iar acestei respingeri a „elitei”, care își apropiase deja diaspora, aceasta din urmă i-a răspuns votând partidul AUR, un partid cu un puternic caracter naționalist, ortodoxist, și cu un discurs parcă extras din poncifele național-comunismului.

Această ruptură dintre societatea reală și elitele *wanabe* din România a generat (și, iată, încă mai generează) o nevroză a neînțelegerii de către ceilalți și, prin asta, (din nou nerecunoscută) o lipsă abilă de responsabilitate – pe principiul, noi am spus, nu ne-ați ascultat, acum asta e, noi ne spălăm pe mâini. Este exact atitudinea activiștilor de partid din 1990, care dădeau senzația că ei fuseseră în altă parte pe parcursul perioadei comuniste, nu participaseră la acel regim, și doar Ceaușescu și securiștii făcuseră răul, dar acum asta e, s-a terminat, hai să ne întoarcem la treburile noastre... Acest „alții sunt de vină” a devenit un sindrom național al expierii responsabilității de orice fel, pe care fiecare, în felul lui, îl practică comportamental cu reflexii în actul politic și în atitudinea față de societate. De aici și falsul clivaj stânga / dreapta, din România: nimeni nu vrea să fie la stânga, să preia responsabilitatea pentru comunism, și de aceea, în interiorul ideologiei recepte (neoconservatorismul capitalist, de extracție americană) fiecare grup îl suspectează pe celălalt de a fi mai la stânga și deci mai ușor de învinuit.

După Revoluția din 1989, autenticul clivaj politic, în România, nu a fost cel clasic: stânga / dreapta, ci clivajul comunist / anticomunist. Cei care s-au declarat rapid anticomuniști au asumat și ideile unei drepte economice, au apropiat și tradiția partidelor istorice din perioada interbelică și s-au îndreptat spre redescoperirea religiei, în special a misticii ortodoxiste. Ei s-au proclamat elita, în timp ce toți ceilalți au fost blamați ca fiind produsele intelectuale (deci rebuturi) ale comunismului, pentru că au votat sau au sprijinit și sprijină partidele considerate ca fiind succesoarele PCR. Partidele succesoare nu și-au recunoscut nici ele filiația comunistă (deși Ilie Verdeț, Tudor Mohora sau Corneliu Vadim Tudor au fost în proximitatea puterii comuniste până la sfârșit, chiar mai mult decât Ion Iliescu sau Petre Roman) și au aruncat totdeauna vina pe Securitate ca fiind cea care a produs dezastrul politico-economic din România anilor 80. Securitatea a fost făcută vinovată pentru tot și serviciile secrete succesoare au fost cele desemnate să poarte stigmatul crimei, conspirației și al dezastrului.

La fel ca în rugby – al cărui principiu de joc, spre deosebire de fotbal, este pasa înapoi –, politica românească a fost obsedată nu neapărat să producă ceva pentru cetățenii statului pe care se prezumă că o face, ci pentru clientela de partid, care devine de multe ori și clientela economică. Nu suntem un caz singular în Europa Centrală și de Est, deși, fără îndoială, ne plângem cel mai mult de această realitate. Și asta pentru că nu am învățat și nici nu am vrut să acceptăm că un partid politic nu reprezintă întreaga națiune sau popor, ci reprezintă un grup social care are anumite interese. De ce nu am vrut să acceptăm, e simplu, Alexandru Paleologu a răspuns deja mai sus. Doar că, prin această neacceptare, facem ca fiecare alegere politică să se desfășoare ca un fel de rememorare simbolică a Revoluției din 1989: „să scăpăm de ăștia că nu se mai poate așa...”. Și apoi, peste patru sau cinci ani, ne dăm iar seama că nu se mai poate așa și tot așa mai departe.

Iar cei care pierd alegerile, la fel ca și în cazurile expuse mai sus, nu își asumă propriile greșeli – am tot mai clara senzație că nici nu le înțeleg –, ci acuză o mașinațiune din care nu lipsește niciodată Securitatea (transformată, desigur în SRI, DNA, Statul paralel etc.). Emil Constantinescu a acuzat că a fost învins de structuri, Radu Vasile la fel, apoi ritmul s-a accentuat Traian Băsescu, Victor Ponta, Liviu Dragnea și lista poate continua la nesfârșit. Când cineva, în politică, este nemulțumit poți fi sigur că mai devreme sau mai târziu un avatar al Securității va apărea curând în cadru.

Sindromul ăsta l-am moștenit tot din perioada comunistă: Securitatea era prezentă peste tot (și se pare că chiar era) și se mândrea cu asta. Teroarea de a fi permanent urmărit, controlat, ascultat, ștampilat și manipulat a provocat un sindrom care pare transmis genetic și generației care s-a născut după revoluție și care nu s-a întâlnit cu comunismul decât în povești și în filme. Comunismul și Securitatea au devenit factori explicativi pentru câteva generații, atât din trecut, cât și din viitor, de multe ori nici nu mai trebuie să cercetezi, știi deja răspunsul: mentalitatea comunistă și serviciile secrete (urmașe ale Securității) sunt de vină pentru tot.

Și astfel ne purtăm comunismul ca pe o haină veche, de care nu putem și nici nu vrem să scăpăm, prin peisajul dominat (încă) de blocurile cenușii și coșurile de fabrici, care seamănă toate cu niște turle construite în perioada comunistă.

Marius Lazăr

Fragmente dintr-un teatru al suspiciunii

Când colegul Liviu Malița mi-a adresat invitația de a reflecta la „supraviețuirea comunismului în mentalitatea și societatea de astăzi” și punându-mi eu însumi întrebarea: „ce a mai rămas azi din comunism în România?”, primul răspuns venit în minte mi-a stârnit un zâmbet sardonice: „Anticomunismul, firește... Și dosarele...”.

Dacă nu tocmai relicvele unui comunism remanent, astăzi pot fi arătate mai ușor cu degetul efectele sale de durată, în forme deghizate. Și dacă avem senzația că suntem în continuare bolnavi, e pentru că există o forță a unui trecut care subzistă prin categoriile pe care le-a construit și care ne fac să turnăm azi o nouă realitate în vechile tipare mentale. Vin nou, în aceleași butoaie.

Anticomunismul funciar al ultimelor treizeci de ani este unul dintre efectele perverse ale comunismului, prin cadrele sale de la sine înțelese de gândire și modul în care ele prelungesc, transfigurată, o realitate pe care vrem să o împingem cât mai departe din conștiință, dar, de fapt, se reactivează în formele cele mai perverse, prin chiar maniera în care ne înverșunăm să ne despărțim de ea.

Toxicitatea unei asemenea moșteniri ar putea fi mai bine înțeleasă în miezul ei, dacă reflectăm la relatarea antropoloagei americane Katherine Verdery, activă în România încă de la începutul anilor 70, ca cercetător de teren. Verdery e o bună cunoscătoare a societății românești de dinainte și de după prăbușirea dictaturii lui Nicolae Ceaușescu și a fost ținta unor constante acțiuni de supraveghere din partea Securității, încă de la sosirea acesteia în România. Contactul cu propriile dosare conservate în arhiva CNSAS a produs un șoc, la început, apoi un prilej de reflecție asupra situației în care s-a aflat, ea și anturajul ei, urmăriți de aparatul de represiune. Experiența a fost descrisă astfel în două cărți: *Secrets and Truths. Ethnography in the Archive of Romania's Secret Police* (Budapest-New York, CEU Press, 2014) și *My Life as a Spy: Investigations in a Secret Police File* (Durham, NC: Duke University Press, 2018) – ultima,

tradusă în românește chiar în anul apariției ediției americane sub titlul *Viața mea ca spioană* (București, Editura Vremea, 2018). Verdery fusese „urmărită operativ” în mai multe dosare, bănuită ba de spionaj militar ca agent CIA, ba de iredentism maghiar, ofițerii care îi instrumentaseră dosarele fiind convinși că numele cercetătoarei americane ascunde o genealogie maghiară, pentru că se sfârșea în *y* (în realitate, strămoșii europeni ai acesteia fuseseră francezi). Dar ceea ce i-a făcut să se agite mai mult a fost „crima ideologică”, mai exact temerea că Verdery încerca să submineze regimul lui Ceaușescu prin campanii de denigrare în străinătate.

Securitatea română a demarat, de-a lungul timpului, mai multe anchete, sperând mereu la o deconspirare, instalând mijloace de „tehnică operativă” (alintate tandru de autoare sub porecla de „Teo”) – adică microfoane și camere foto ascunse, constrângând persoane din anturajul apropiat al antropoloagei, prin persuasiune sau șantaj, să furnizeze în permanență informații și să stocheze un păinjenis de date și detalii, unele intime, asupra „obiectivului”, ca materiale „probatorii” la dosar. Dar cu tot șocul emoțional și paralizia morală resimțite în urma parcurgerii filelor din dosar (însușind 2.781 de pagini), unde cercetătoarea a putut descoperi dovezi de colaborare cu urmăritorii chiar din partea unora dintre prietenii indigeni cei mai apropiați, cele două cărți publicate apoi de Verdery pe tema dosarelor ei nu sunt o răfuială cu persoanele implicate în acele documente, nici cu cei care au trădat-o, ci, mai curând, un efort de înțelegere a contextului și mecanismelor pe care le generează represiunea. Ele nu demască complicități dincolo de o anumită limită a omenescului, nu incriminează, nu se autovictimizează și nu caută atât vinovați, cât motivații, tipuri de situații și de informatori. La egală distanță între confesiune, narațiune detectivistică, excurs epistemologic și analiză etnografică, cele două cărți ale lui Verdery redau de o manieră reflexivă modul de lucru al Securității și lumea socială care o înconjoară.

Și despre această *lume* este interesant să vorbim, pentru că demersul „oblic” al lui Katherine Verdery, centrat nu atât asupra actorilor, cât a mecanismelor și constrângerilor cărora le sunt aceștia supuși, dezvăluie o ontologie a socialului sub dictatură, în care dosarele și supravegherea creează realități autonome, paralele cu universul social concret și percepția lucrurilor celor mai banale, așa cum le știm din viața de zi cu zi.

Intuim astfel că principalul motiv de supraveghere decurgea din statutul ei de cetățean venit dintr-o țară occidentală. Aici avem una dintre perspectivele importante pe care le deschid observațiile lui Verdery și pe care voi încerca să le dezvolt în acest eseu. Cărțile ei demontează modul în care supravegherea impusă de Securitate a construit *administrativ* categoriile de „indigen” și „străin”, această dihotomie fiind folosită pentru a induce apoi o formă de maniheism politic: *străinii* sunt potențial dușmani – și aproape la fel de periculoase sunt și contactele lor indigene. În schimb, în aceeași viziune, securiștii și colaboratorii lor reprezintă partea „cea bună”, „patriotică”, calitate care astfel le conferă dreptul de a-și judeca propriii concetățeni, de a-i timora atunci când modul lor de a gândi era diferit, și de a le da verdicte. Securitatea din România comunistă va fi astfel preocupată să mențină populația în izolare față de restul lumii, folosind tehnica producerii de suspiciune, pentru a consolida apoi un naționalism care a intoxicat generații de români, transformând populația captivă într-o fortăreață ideologică greu de cucerit. Naționalismul instrumentat de Securitate – și devenit adevărata doctrină a regimului (marxist doar cu numele) al lui Ceaușescu – era astfel o tehnică de control politic, a cărei eficiență va avea bătaie mai lungă. Iar ideea că tot ceea ce era străin trebuie tratat și ca dușman, izolat de corpul națiunii, va face ca națiunea însăși să fie, de fapt, izolată de corpul umanității în general și tratată ca o anomalie.

Atât ideea „excepționalismului” românesc (pozitiv sau negativ, comunist, „protocronist-naționalist” sau postsocialist), cât și atentatele la identitatea unor minorități naționale, primate și acestea ca „străine”, vor fi produsele perverse ale aceleiași categorii de gândire ce legitimează o formă manipulativă de raportare la universalul uman și la „străinătate”.

Acest patriotism „cu trese” va rămâne însă forma dominantă și permanent manipuloare de manifestare a naționalismului și după 1989; aceeași logică a guvernat cele mai multe conflicte politice – cele de tipul confruntărilor interetnice din Transilvania, dar și regroupările politice ale anilor 90, unde Opoziția anti-iliesciană (reunind „partidele lui Rațiu și Câmpeanu”, UDMR-ul, Biserica Unită, GDS, Alianța Civică) – era stigmatizată ca trădătoare, vândută străinilor, complice cu iredentismul maghiar doritor să „știrbească trupul sfânt al țării” și să pună mâna pe Ardeal; vechi trucuri, recirculate de la o generație la alta, de fapt, de toate regimurile politice de cam un secol încoace.

Dar să revenim la povestea spusă de Verdery: „Când am dobândit acces la dosar, am putut vedea cum procedau [securiștii – n.m.], descoperind un proces reciproc de auto-modelare, prin care Securitatea m-a făcut pe mine spioană, iar eu m-am făcut pe mine însămi etnografă, fiecare act de creație influențând-l pe celălalt. Fiecare dintre noi căuta ancore care să ne dea posibilitatea să ne definim și să ne clasificăm obiectul cercetării – pentru mine, țărâtimea dintr-un sat românesc; pentru ei, „VERA”.

„VERA” – la fel precum „FOLCLORISTA”, VANESSA, VALY sau VERONA – fusese unul dintre tot atâtea pseudonime asiguate antropoloagei în calitate de „obiectiv de urmărire”, fiind un nume care creează involuntar un personaj fictiv într-un scenariu ipotetic al demascării. Toate aceste pseudonimizări sunt corespondente cu identitățile diferite pe care le proiectează urmărirea în cadrul fiecărui dosar, uneori în conformitate cu realitatea, alteori arbitrar; de unde și perplexitatea autoarei în fața atâtor fațete ale aceleiași persoane: „Nimic nu se compară cu lectura dosarului tău secret de la Securitate. Te face să te întrebi cine ești cu adevărat”, sună fraza de început din *Viața mea ca spioană*.

Iar apoi, câte dosare, tot atâtea scenarii și tot atâtea povești cu spioni! Analiza acestora probează, dincolo de căutarea de conjecturi capabile să susțină o teorie sau alta despre conspirativitatea „agentei” Verdery, și un dispozitiv generat birocratic de ficționalizare în chiar sânul anchetelor. Dincolo de „epistemologia cercetării” de la Securitate, mai pot fi detectate și câteva scheme narrative aflate într-o ciudată conivență cu scenariile confruntărilor dintre spionii din Est și Vest, în perioada Războiului Rece. Ele își au originea, fără îndoială, în practica acestei instituții represive ca poliție politică încă din perioada anilor 50. Aceasta face ca presupusul „agent” să fie, de fapt, o persoană civilă sub acoperire, un personaj cu două fețe: una, secretă, ce trebuie mereu conspirată și apărută – și una de camuflaj, creatoare de aparențe înșelătoare.

Războiul rece fusese, în primul rând, un război între spioni, ascuns fiind ochii publicului, desfășurat în subterana ciocnirilor (uneori letale) dintre agenții diverselor puteri și ale susținătorilor lor. Imaginarul social produs de această confruntare a fost apoi generalizat pe tot parcursul acestei perioade la nivelul întregii societăți civile, privite ca o societate ce poate găzdui numai personaje camuflate. Suspiciunea generată de războiului spionilor, care e un

joc de mascare și demascare permanente, te învață că nimic nu este ce pare a fi, că oricine poate apela la o deghizare, că, în fond, starea de vigilență este remediul cel mai potrivit pentru a diminua riscurile. Și astfel, fiecare cetățean este potențial vinovat – având în raniță bastonul de „dușman al poporului”. Prezumția de nevinovăție e înlocuită cu prezumpția de trădare – iar principiile de drept din lumea comunistă, laolaltă cu practicile administrării legilor, pornesc de la ideea că poți fi denunțat sau acuzat prin dovezi aproximative și poți astfel fi declarat vinovat doar pentru că ai ajuns în instanță, datorită de a proba nevinovăția căzând în responsabilitatea ta, ca acuzat, nu a instanței.

Serviciile secrete din lumea comunistă recurg la această deturnare a ontologiei socialului real în favoarea unui social ficționalizat după scenariile de roman de spionaj din mai multe motive. Întâi, pentru că pot – puterea e monopolizată de un partid unic, iar poliția secretă este cea care controlează partidul în cea mai mare parte, din interior, colaborând totodată cu acesta. Apoi, fiindcă această simplificare a înțelegerii socialului este mai comodă pentru ele și astfel mai convenabilă. Ea îi ajută să elimine dilemele morale sau complexitatea cazurilor reale în care sunt antrenați subiecții pe care pretind că îi protejează, suspectându-i, totuși, în permanență. (La limită, paradoxul legitimității prin suspiciune a unui serviciu secret precum Securitatea, care se declară în slujba poporului, este că, în cele din urmă, acesta „apără” – și se află în slujba – unui popor de trădători!). Iar această tehnică de suspiciune devine o tehnică de control care îi întărește autoritatea.

Modul în care Securitatea se raportează la individul real creează încrengătura în care acesta este prins ca suspect, spion etc. Se pleacă, astfel, de la prezumpția că indivizii au, cum am văzut în cazul Verdery, o dublă față: una publică, cunoscută tuturor – și o alta, secretă, disimulată, dar care e cea adevărată. Dezvăluirea acestei a doua fețe este sarcina Securității ca instituție și a ofițerilor care instrumentează dosare ca agenți ai acestui proces. Nu este vorba aici atât de divorțul dintre fațadă și culise, de care vorbește Ervin Goffman, în care fațada reprezintă rolul circumstanțiat pe care subiectul îl joacă în fața altor actori, în timp ce acesta încearcă să oculteze acele laturi ale personalității sale ce nu convin situației de interacțiune –, ci de inventarea unui sine profund, prezumtiv disimulat în toate circumstanțele (deci un sine secret!), pe care Securitatea îl proclamă ca fiind adevăratul sine și care se definește prin intenții ostile ori acțiuni machiavelice îndreptate predilect împotriva

„poporului” (a se citi: a statului). Orice individ supravegheat este tratat ca un potențial spion și i se construiește o astfel de dublă față, una falsă („masca”) și una „adevărată”, la care nu se poate ajunge decât în urma unei de-mascări. Ontologia teatralizată a socialului, prin care se legitimează ancheta poliției secrete, reprezintă, totodată, o prezumție de la sine asumată, implicită în orice astfel de „cercetare”. Coroborarea pieselor de la dosar construiește astfel o ficțiune utilă instrumentalizării detaliilor pentru a obține „demascarea finală”. Ancheta este un fel de teatru al culiselor, în care „adevărata” identitate a celui supravegheat este construită prin narativele posibile ale actelor din dosar și, totodată, printr-un efort de interpretare a acestor detalii conform unor scenarii pre-scrise de reguli prin care subiectul urmăririi e încadrat în speciile de acțiuni criminale deja existente. Tot ceea ce întreprinde acesta în timpul supravegherii – și tot ceea ce este documentat de către observatori că ar face – este susceptibil să susțină cel puțin unul dintre scenariile incriminante, care vor conduce la demascare și, apoi, la o eventuală expulzare sau pedeapsă.

Scenariul demascării (spionului) este cel care inspiră cu anticipație cadrele de interpretare ale comportamentului celui supravegheat. Se așteaptă mereu ca el „să cadă în plasă” (adică să întreprindă ceva care justifică interpretarea și etichetarea lui ca dușman) – iar acest joc al așteptării lucrează, pe de o parte, prin amânare, în favoarea celui supravegheat (fără ca el să o știe), iar, pe de altă parte, face să fie în permanență controlat de supraveghetor. Suspiciunea este astfel forța care trage din urmă acțiunea de supraveghere – este energia care o regenerează. Suspiciunea se hrănește din ea însăși. Cineva este suspect pentru că a fost înainte definit ca suspect și va rămâne pentru totdeauna astfel. („Trebuie să fi făcut ceva, dacă stârnești suspiciuni”.) Suspiciunea este la fel de vitală și permanentă precum calomnia.

Suspiciunea provine însă exact dintr-o ontologie prezumtivă a unui sine mereu vinovat, și deci pasibil de supraveghere, fiindcă face parte dintr-o categorie socială predefinită administrativ ca suspectă. (Belu Zilber, citat de Verdery, oferea cea mai succintă definiție a *profiling*-ului securist: nu ești anchetat pentru ceea ce faci, ci pentru ceea ce ești).

Față de acțiunile în calitate de antropolog pe teren ale lui Katherine Verdery, spirala suspiciunii este alimentată de divorțul dintre prezumpția sincerității și transparență în raporturile interumane, de la care pleacă cercetătoarea americană (rod al unei culturi politice și profesionale diferite de

cea din Europa de Est), și *ontologia duplicității*, care întemeiază sistemul de reprezentare a lumii sociale specific urmăritorilor acesteia. Presumpția de sinceritate nu desființează distincția dintre „fațada” și „culisele” expunerii personalității – și nu desființează noțiunea de intimitate și practicile ei aferente. Doar că „masca” socială este afișată fără a presupune că dincolo de ea ar ascunde o altă esență, altceva.

Ființa care mizează pe transparență nu e duplicitară. În schimb, ontologia duplicității opacizează „esența” în favoarea „aparenței” – iar între fațadă și culise granița lor separă două lumi diferite. Intimitatea nu mai e apanajul regăsirii de sine – a suprapunerii eului public cu eul intim, cel imersat în istoria personală și relația cu cei mai apropiați. Acest eu intim, pe care ar trebui să îl găsim în cazul persoanei aflate sub deghizare sau suspectate de duplicitate, este, de fapt, gol, fiindcă esența presupțivă a personalității sale (sau „adevăratul său eu”) este cel construit de ceilalți, prin cultura duplicității sau prin instituționalizarea suspiciunii de către aparatul de Securitate, fiind o esență atribuită și ficțională. Intimitatea e singurătate, fiindcă „esența demascată” în care nu te recunoști nu mai este *sine*, ci un co-locuitor străin al propriei persoane. Suspiciunea generalizată creează în tine un „străin” (*Doppelganger*), care te locuiește fără să știi și cu care nu te poți acomoda, aparținând, de fapt, celorlalți, celor care l-au plantat acolo. (De aici și trama profundă din *Viața mea ca spioană*: a vorbi despre acest străin din tine, cu care ai coabitat, dar pe care nu l-ai cunoscut decât în momentul în care ai avut acces la propriul dosar și la urmele construirii lui birocratice de către Securitate.)

Ontologia suspiciunii, ontologia duplicității, a pseudonimelor, deghizărilor, camuflajelor și a turnătorilor provin astfel dintr-o ontologie generalizată a culpei. Presumpția de vinovăție este ceea ce motivează în permanență extinderea anchetelor; sentimentul culpei este diseminat pretutindeni de către agenții Securității de o manieră care îi poate afecta nu numai pe cei anchetați, ci chiar pe colaboratorii care „toarnă” împotriva conștiinței lor. Colaborările silite devin culpabile mai întâi în oglinda conștiinței intime și, după 1989, culpabile public, în urma dezvăluirilor din dosare. E de reținut, astfel, că Securitatea este cea care produce și victimele și colaboratorii; puțini dintre informatorii de care se folosește colaborează din proprie inițiativă (aceștia sunt chiar ocoliți de către ofițerii de Securitate, ca prea zeloși sau oferind informații de prea puțină încredere). Informatorii preferați

sunt însă recrutați din anturajul celor urmăriți prin șantaj și presiuni – și aceștia devin victime într-un dublu sens: victime ale supraveghețorilor, care îi forțează să dea declarații, și victime ale victimelor urmărite ele însele, care involuntar, datorită urmăririi, le plasează în atenția sistemului represiv. „Cât rău mi-ai făcut!”, sună reproșul pe care o informatoare confruntată, după 1989, cu propriile delațiuni îl adresează chiar autoarei, victimizându-se din cauza situației în care a fost constrânsă să colaboreze cu ofițerii de Securitate și a urmărilor pe care le-a avut de suferit.

Suprapunerea dintre victimă și opresor, în cazul colaboratorilor forțați, e astfel insuportabilă, fiindcă nu oferă o ieșire morală. Puterea de maculare se extinde astfel mult în jurul simplei relații dintre supravegheat și supraveghețor, orice rezolvare sumativă, bazată pe categorizări omogene („victime” și „călăi”) și distincții nete între „cei buni,” și „cei răi” devenind imposibilă.

Cum poate surveni atunci, astăzi, vindecarea? Și cum rămâne cu deconspirarea vinovaților pentru opresiunea politică de dinainte de 1989? Furnizează, de pildă, politicile lustrației un instrument eficace de eliminare a răului social? Și oferă ele garanții pentru o altă lume, în care răul ei inevitabil – răul „nou”, fără rădăcini în trecut – să fie prevenit, sau să fie unul mai puțin nociv?

Există, astăzi, un nou discurs vindicativ, în căutare de „neo-” sau „cripto-comuniști”, care stă la baza unui demers justițiar generat atât de oameni care au suferit din cauza acțiunilor sau credințelor politice ale acestora, cât și de către foști membri ai PCR, unii cu poziții importante în ierarhia politică, deveniți acuzatori intransigenți ai „colaboraționismului”. (Ei reprezintă o specie nouă, în peisajul post-socialist, cea a „anticomuniștilor-comuniști”.) E un discurs care reface pe dos imaginarul conspirativ anterior: „agentul anticomunist” malefic din ficțiunea anchetelor și confruntărilor subterane ale Securității din epoca Războiului Rece devine „eroul anticomunist” din ficțiunea post-revoluționară a Estului, justițiarul care demască rămășițele camuflate ale comuniștilor de anșart, retezând neobosit tentaculele veșnic regenerabile ale hidrei. Defectori notorii, care se salvează schimbând taberele cu cinism, precum generalul de securitate Pacepa, în 1978, sunt salutați mai târziu ca eroi în „brava lume nouă” postrevoluționară. O ficțiune spală pe alta – logica confrontațională rămânând aceeași, dar cu poli de putere schimbați.

Nu se poate realiza astfel o „deconspirare” reală fără *de-ficționalizarea* lumii dosarelor – operație de deconstrucție mult mai dificilă decât construcțiile imaginative produse de actualul curent anticomunist, care acum vor să le contrabalanseze pe cele ale Securității.

Războiul Rece fusese, de la bun început, o formă maniheistă de împărțire a lumii între „buni” și „răi”, care te eticheta în funcție de partea baricadei pe care te plasai. Iar anticomunismul funciar, care încadra ideologic lupta împotriva oprimării dizidenților și opozanților din Est, e, la rândul său, o creație a Războiului Rece, impunând forme la fel de reductive de definire a situațiilor, ce nu permiteau luxul unei priviri obiective, din exterior, ci împingeau cu forța alternativelor spre extreme. Revolta împotriva regimurilor dictatoriale din Europa de Est era legitimă, solidarizarea și sprijinul acordat celor ce sufereau persecuții politice era și el necesar, dar, odată angajat în confruntare, nu puteai fi decât „înăuntru” sau „afară” – dincoace sau dincolo de cortină și de prezumtivul adevăr integral.

Pasul înapoi, detașat, reflexiv, capabil să demonteze critic polarizările ideologice de acum inoperante care au urmat prăbușirii regimurilor de inspirație sovietică în 1989 ar fi trebuit să facă parte din căutarea soluțiilor de vindecare. Dar eliberarea de sub tirania acestora nu a fost însoțită și de o eliberare de sub tutela maniheismelor perpetuate de încheștările de dincoace și de dincolo de Cortina de Fier, laolaltă cu mașina fantasmatică ce le alimenta. Anticomunismul prerevoluționar, cu accente încă de McCarthyism, rezident în discursurile opozanților adunați în jurul Europei Libere – cea mai influentă instituție media occidentală din România – și a altor posturi de radio occidentale (*BBC*, *Deutsche Welle*, *Vocea Americii*) a supraviețuit prin limbaj și printr-un sistem de categorizare vechi într-o nouă ordine politică și socială. În plus, o parte influentă a noilor elite emergente în procesul transformărilor post-socialiste, aliate cu rămășițele partidelor „istorice” revenite pe scena politică după ce fuseseră reprimare 45 de ani, vor fi emulate de un elan revoluționar retrospectiv, ce se lupta cu „comunismul” anterior datei de 22 decembrie 1989 cu curajul impunității dobândite după această dată.

Nu poate exista, însă, vindecare în raport cu trecutul fără dorința de conciliere și fără conștientizarea forței de învrăjbire a demersului revanșard. Toxicitatea reproducerii teatrului suspiciunii vine din faptul că acesta ține de (și întreține o) logică a conflictului, nu una a reconcilierii. Și, în plus, după 1989,

confruntarea chiar nu pare încă să se fi încheiat, din moment ce nu se știe exact nici ce s-a petrecut la revoluție și nici cine sunt câștigătorii și învinșii. Și poate că nu există nici câștigători, și nici victorie. Dacă nu cumva o formă de câștig fără victorie să aparțină, în fond, fostului aparat represiv, camuflat și reprodus prin rețelele de interese mutuale ale membrilor săi în domenii dintre cele mai diverse: în sfera politicului, în drept, administrație sau în economia noului capitalism. „De cumetrie”, deci dependent de cârdășii mai vechi, așa cum bine îl caracterizează cineva care l-a tolerat și păstorit, din interior și poate involuntar, precum fostul comunist Ion Iliescu, laolaltă cu ambiguitățile care maculează noua ordine morală instituită în ultimii treizeci de ani.

Generalizarea la nivelul întregii societăți a unei culpe prezumptive, alimentate de Securitate în comunism, devine, după 1989, o premisă a unei culpabilizări potențiale proiectate la aceeași scară ce vizează, de data aceasta, colaborarea cu fostul regim. Și totuși, după 1989, se denunță în grup responsabilitatea agenților fostei poliții politice, dar individual se începe cu denunțatorii; sensul supravegheților e întors cumva pe dos, folosind însă același limbaj. E tot un teatru al suspiciunii, dar cu rolurile schimbate. Un caz limită este transfigurarea foștilor ofițeri sau colaboratori ai Securității în victime: unii se vor erija cu nerușinare în dizidenți ai regimului; alții vor găsi alibiuri morale prezumptiv inatacabile – și care trimit la patriotismul funciar și eroismul manifestat în lupta cu uneltirile dușmanilor națiunii. Cine este, de fapt, ce valoare intrinsecă are, ce sancțiuni sau merite ar trebui să i se atribuie – este miza noului teatru social, al noii scenarite bazate pe suspiciune. Iar aici maniheismul – acum anticomunist – este din nou carburantul care îl alimentează.

Doar că, acum, strategiile de deconspirare se diversifică în funcție de interese care instrumentalizează discursul anticomunist în raport cu luptele de legitimare politică sau simbolică, la nivelul forțelor politice sau al elitelor culturale aflate în plin război de re poziționare și revendicare a unei noi legitimități. În lumea intelectuală, vechile conflicte literare (gen: cuplul Eugen Barbu – Vadim Tudor *vs.* Uniunea Scriitorilor) sunt, acum, resorturi de poziționare politică pe noul eșichier pluri-partidist (PRM *versus* PAC sau Alianța Civică). Acum, „instanțele de acuzare” și „organele de cercetare” nu mai sunt dependente de un centru politic unic, ci se pulverizează în tot atâtea centre de investigație câte interese de grup se pot defini în jurul acestor confruntări de re poziționare: motivat anticomunist, denunțul nu mai e acum

„ticălos”, ci „virtuos”; servește o cauză (acum) bună, așa încât violența simbolică ce îl însoțește – și care e, uneori, la fel de intensă precum violența incriminantă anterioară – e motivată de un zel reparatoriu la fel precum zelul demascator anti-burghez din anii 50.

O întreagă literatură de demascare a colaboratorilor din zona intelectuală și literară, bazată mai mult sau mai puțin superficial pe extrase din arhiva CNSAS, a început să înflorească și să prospere sub ochii ahtiați după senzaționalisme ai publicului, cu consecința directă a ruinării unor reputații bine întreținute înainte sau după 1989 – și cu efectul pervers al discreditului aruncat asupra intelectualității în ansamblu. Presa a amplificat demascările la dimensiunile unui spectacol obscen, reducând lumea la stereotip, fără să schimbe cu adevărat perspectiva asupra ei, ci confirmând numai, leneș, ceea ce toată lumea părea să știe. Rând pe rând au căzut nu numai „coroanele” unor Adrian Păunescu, Corneliu Vadim Tudor sau Eugen Barbu – cu notorietatea lor toxică deja de dinainte de 1989 –, dar și a unor personaje cu o impresionantă aură de respectabilitate, precum Alexandru Paleologu, Ștefan Augustin Doinaș, Eugen Uricariu, Mircea Iorgulescu, Nicolae Balotă, Adrian Marino. Problema era însă că, de fiecare dată, dezvăluirile apăreau în contextele unor polemici și confruntări pentru consolidarea unor poziții consacrate mai ales în logica reputațională instituită după 1989, în care virtuțile și viciile sunt dictate de zelul anticomunist. Colportarea în presă a unor informații trunchiate din dosarele de urmărire ale Securității, deformate de chiar ofițerii de caz, sau tendențios interpretate – așa cum arăta Gabriel Andreescu în două lucrări de referință asupra instrumentalizării arhivelor CNSAS (*Cărturari, opozanți și documente*, Polirom, 2013, și *Rezistența prin cultură*, Polirom, 2015) – erau dictate de interese de imagine uneori prea transparente pentru a nu stârni, la rândul lor, îndoieli. Prin instrumentalizarea arhivelor și subordonarea lor jocurilor de putere intelectuală, teatrul suspiciunii este privatizat și „aruncat” pe o piață reputațională, în care decisive sunt doar raporturile de putere și capacitatea de a impune propria ta formă de ficționalizare a biografiilor. Distincția dintre vinovați și victime devine încă o dată ocultată; triumfător este doar scenariul colportat din dosare, perpetuând aceeași orgie a duplicității.

Teatrul suspiciunii se reinventează, dar cu costume și decoruri asortate cu noile roluri pentru aceiași actori. Iar „piesa” este în continuare montată sub proiectoarele aceluiași sistem de supraveghere, ce aruncă alte lumini și alte

umbre asupra dramelor identităților create de dosare și prinse în nouă cursă a demascării vinovăției dintre *urmărit* și *urmăritor*. Autorul scenariului ficțional al războiului rece fusese înainte Securitatea în ansamblu; acum, cu aceleași dosare și aceiași protagoniști, scenariul este dictat de un anticomunism conjunctural, dar la fel de represiv, ce vede lumea doar în alb și negru. Ca mai înainte, rolurile sunt prescrise, la fel precum vinovățiile, pe baza acelorași documente. Ca mai înainte, ești suspect tocmai pentru că deja ai fost etichetat ca suspect.

Aurel Codoban

Relațiile de grup și gnosticismul puterii în socialismul real și în societatea tranziției

Cred că, după Alvin Toffler, e cel mai convenabil să gândim istoria actuală, istoria din orizontul nostru de timp, în termenii generațiilor. Cea mai răspândită aproximație a unei generații este durata a treizeci de ani. Or, ceea ce obișnuim să numim, cu prea mare ușurință, comunism, a durat în România mai puțin de două generații, iar în Rusia, mai puțin de trei. De aceea îl percepem mai mult în proiectul lui, al unei comunități umane eliberate de necesități, și îl numim nereal, comunism. De fapt, în realitate a fost vorba despre un stat social asistențial de război, întrucât, în România, conducerea de stat a continuat stilul dictatorial instalat în preajma și în timpul celui de al doilea război mondial (dictaturile regală, legionară, antonesciană), urmat, după o scurtă pauză și cu toată destinderea ulterioară, de un al treilea război mondial, „războiul rece”. Acest stat asistențial al socialismului de război a încetat, pentru noi, cu o generație în urmă, atunci când, probabil, pentru prima dată în istorie, un „război rece” s-a terminat cu o victorie caldă. Așa încât nu avem încă perspectiva necesară pentru a judeca *sine ira et studio* consecințele și moștenirea acestui socialism de război. Ne mulțumim, prea adesea, să-l folosim ca și țap ispășitor, atribuindu-i toate insuficiențele și eșecurile noastre.

Dar, până să treacă alte, cel puțin, două generații, ne putem totuși permite unele ipoteze și interpretări în ceea ce privește continuitățile și discontinuitățile marcante. Și cea mai la îndemână ipoteză speculativă pornește de la ceea ce a efectuat socialismul real înainte de toate în temeiul proiectului comunist: scoaterea înafara oricăror posibilități de acțiune economică, politică și socială a clasei proprietarilor de întreprinderi și de pământ și a funcționarilor administrativi de rang semnificativ. Iar după naționalizare și reforma agrară, a urmat interzicerea accesului la anumite facultăți din învățământul superior descendenților acestor clase și pătri sociale, care, într-un fel sau altul, conduseseră societatea, și impunerea – prin ceea ce azi s-ar numi „discriminare

pozitivă” (întâmplător, iată o moștenire a acelor timpuri!) – a unor studenți cu origine muncitorească sau țărănească.

Mult departe, în spatele acestei ideologii și acestor decizii și acțiuni politice și sociale executate cu duritate, era stimabila idee a egalității între oameni, indiferent de naștere, care a animat revoluțiile modernității. Unii au văzut aici generalizarea ideilor lui Platon din *Republica*, uitând cu prea mare ușurință că filosoful grec pretinsese doar conducătorilor filosofi renunțarea la posesiuni și progenituri individuale, pentru ca aceștia să poată lua cele mai corecte și nepărtinitoare decizii pentru întreaga cetate. La debutul socialismului în România a fost încercarea bruscată de a produce, prin acțiuni mai mult sau mai puțin polițienești, „societatea fără clase”. Reușita a fost destul de relativă, pentru că, ori de câte ori structurile sociale sunt bruscate în diferite feluri, societatea revine la baza ei comunitară, aceea a relațiilor de înrudire, a relațiilor de familie, care riscă oricând să devină toxice, pentru că pot deveni mafioate. Pe de altă parte, „discriminările pozitive” erodează meritocrația, care, într-o formulă corect aplicată a egalitarismului modernității, ar fi trebuit să restituie societății ierarhiile, de data asta funcționale, nu doar simbolice, bazate pe naștere (pe apartenență socială). Eroziunea relațiilor și structurilor sociale au adus la suprafață și au impus în societate relațiile comunitare – de înrudire, de grup sau etnice. În acest sens, una dintre glumele politice cu bun substrat sociologico-antropologic citea în sigla P.C.R., „pile, cunoștințe și relații”.

Ceea ce a fost decembrie 89 – indiferent cum îl calificăm, lovitură de stat sau revoluție – nu a făcut decât să desfacă structurile de conducere politică și administrativă ale fundamentului economico-social al țării, construit în perioada socialismului real. Din nou, de sub formalitatea structurilor și a relațiilor sociale, au ieșit la suprafață relațiile comunitare – de înrudire, de grup sau etnice. Dacă în loc de „decembrie 89” ar fi fost „decembrie 49”, am fi putut vorbi, în termeni leniniști, despre o contra-revoluție. Dar cum evenimentul a avut loc cu o întârziere de mai mult de o generație, a fost un eveniment care a menținut întru totul ideea siglei P.C.R. din gluma invocată mai sus: „pile, cunoștințe și relații”. Departe de a fi o *restitutio*, a fost o continuare a ceea ce fusese amorsat înainte, pentru că s-a aplicat unei realități sociale cu un ușor iz de feudalism modern. Adică, la ceea ce, într-un fel, anticipase Milovan Djilas, dizidentul iugoslav, cu o jumătate de secol în urmă în *Noua Clasă*... Așa se face că ultimii treizeci de ani ai societății tranziției au modulat și remodelat un strat care fusese oarecum pregătit

de socialismul real: prea numeroși indivizi au primit roluri și statusuri de nimic susținute – ba, parcă chiar mai în răspăr decât înainte, când legislația muncii te ținea legat, oarecum, de calificare –, decât de relațiile de înrudire, de grup sau de etnie.

Dar contextul noilor tehnologii, a digitalizării și a globalizării, care s-a suprapus peste ultimii treizeci de ani, prin meritocrația pe care era necesar să o impună, trebuia să fi stabilit ierarhii sociale adecvate. De ce nu a funcționat? Cred că și aici intervin o serie de modulări, la care, atât socialismul real, cât și, apoi, societatea tranziției au participat din plin. Pornesc de la ideea pe care am argumentat-o altundeva, că poporul român s-a născut gnostic, nu creștin. În vremea Imperiului Bizantin, teritoriul de azi al României a adăpostit destui eretici. Iar mai târziu, când cu scandalul bogomililor – gnostici bulgari, care preced și, probabil, alimentează gnosticismele occidentale ale albigenzilor și catarilor –, episcopi excluși, sunt primiți și integrați fără probleme în biserica Țării Românești. Ceea ce vreau să spun este că punctul de plecare al spiritualității românești este unul gnostic. Pe lângă Miorița și Meșterul Manole mai există un al treilea mit fondator, pe care preferăm să îl uităm, dar de care ne amintește Blaga: cel al genezei uscatului, care, vorbind despre vremea originilor, ne spune că Dumnezeu și Diavolul, binele și răul, erau frați. Aflat la răscruce de năvăliri mai întâi, de imperii mai apoi „fă-te frate cu dracul până treci puntea”, pentru români a fost un principiul gnostic de supraviețuire.

Stat născut târziu – cinci generații de la prima unire, trei generații de la unirea cea mare, știrbită apoi, cât de curând –, românii n-au apucat să învețe o altă lecție a politicii. Politica, așa cum a înțeles-o Machiavelli (și nu în sens vulgar și simplist în care e receptat, ci profund) atunci când, afirmând pentru modernitate că Principele nu e subiect moral, a afirmat implicit autonomia valorilor. Puterea politică este o valoare autonomă, care nu depinde de morală sau de altă valoare în afara ei. Poate nu se înțelege îndeajuns, dar autonomia puterii politice face din ea contraponderea tuturor celorlalte valori. Puterea politică își poate impune normele și deciziile ei cu toată forța; oricare și toate celelalte valori – Binele, Adevărul, Frumosul, ca să reluăm triada platoniciană – o pot face mult mai puțin și pe cont propriu, fără forță. Educați de secolele de o istorie care le făceau viața fluidă și supusă tuturor intemperiilor, românii au ajuns să venereze gnostic, într-o manieră lipsită de bună-credință și de durabilitate, puterea politică în încarnările ei imediate și trecătoare.

Combinăția celor două coordonate, cu tot simplismul lor, descrie bine geometria variabilă a vieții sociale din socialismul real. Partidul Comunist Român, Securitatea, Uniunile de Creație și alte organe și organizații erau fracturate de grupuri care luptau pentru putere, Dacă erai intelectual, era bine să aparții unui grup ce gravita în jurul unui protector destul de puternic, care să intervină pentru tine, să te ajute în raport cu cenzura, să aibă grijă să nu fii prea dur sancționat, la o adică. Și a rămas să descrie la fel de bine și viața socială, economică și culturală a României de azi. Socialismul real, care era mereu în construcție și niciodată dat efectiv în folosință, și această Societate românească a unei interminabile tranziții, nu au făcut decât să moduleze în stilul propriu fiecărei perioade faptul că românul se bazează pe relații de familie sau de grup și că e, fundamental, nu atât un credincios al valorilor, cât un gnostic, cultivându-le pe acestea cu ochii mereu spre puterea politică. Nu cel care știe, cel care face, cel care are expertiză este omagiat și adulat, ci deținătorul de moment al unei puteri politice oarecare, indiferent de valoarea lui umană reală...

Și elitele? Personalitățile culturale? Cratima pe care o pune Virgil Ierunca – din câte știu eu – în cuvântul estetică spune totul. Est-etica este etica estului! Valoarea estetică devine cea mai înaltă valoare spirituală acceptabilă, atunci când societatea și cultura sunt tribalizate și gnostice. Să fii etic într-o spiritualitate gnostică înseamnă să încalci o simetrie fundamentală între bine și rău, să fii părtinitor. Pe când, fiind estetic, poți aprecia nepărtinitor chiar frumusețea ticăloșiilor (după cum o spune și etimologia cuvântului). Și în acești treizeci de ani ai societății interminabilei tranziții cea mai durabilă grupare culturală – mai durabilă decât, totuși, normativa Junime – a fost, chiar în luările etice de atitudine sau poziție, mai degrabă, estetică!

Doru Pop

Cum am învățat să nu-mi mai fac griji
din pricina anti-comunismului și să-mi iubesc trecutul socialist

Parafraza de deschidere este, evident, o trimitere la celebrul film al lui Kubrick, pe care l-am văzut după ani de zile la o cinematecă socialistă, într-un cinema din Oradea, unde mi-am format întreaga cultură cinematografică. Și nu este o referință întâmplătoare pentru că, după revoluția din 1989, majoritatea intelectualilor români s-au grăbit să facă „procesul comunismului”, să se despartă vociferând de trecut și au purces la aruncarea copilului din copăie împreună cu apa murdară a trecutului. Aculturația cu capitalism a transformat societatea noastră într-o parodie culturală, în care ideile prestabilite au luat locul unor dezbateri publice autentice. Aidoma generalului Ripper, argumentele anti-comuniștilor de la noi semănau cu replicile unui fanatic care are explicații perfect raționale pentru acțiuni cu totul iraționale. Pericolul comunismului era atât de amplu încât risca să ne infecteze până și apa din corp și să ne „sucească” mințile.

În romanul autobiografic *O telenovelă socialistă*, care a fost trecut de către unii critici la categoria „ostalgie”, am făcut o modestă încercare de a-mi salva măcar o parte din acest copil lepădat de către propagandiștii istoriei recente. Amintirile mele din epoca respectivă nu sunt despre un „regim criminal” care înfometa românii, ci despre o serie de experiențe private. Despre formarea mea ca om. Bombardați cu mesaje despre „comunismul malefic”, mulți concetățeni și-au asumat noul discurs propagandistic al apologeților neoliberalismului global, lepădându-se de propriile istorii. În ce mă privește, socialismul de stat nu a fost „nociv”, nu am trăit în Gulag și nici măcar nu am trăit în „comunism” (chiar și pentru birocrății de partid acesta era un ideal intangibil). Unii tineri de azi cred că viața în societatea socialistă era un fel de colonie penitenciară extinsă la scara unei întregi națiuni, un soi de „fenomen Pitești” generalizat, un Ev Mediu în care nimeni nu citea, nimeni nu vedea filme, nimeni nu mergea la teatru și nu asculta muzică.

Nu mă simt nici victimă a nostalgiei pentru trecut, nici nu sunt atras de vreo formă reprimată de Ostalgie. De fapt, nu simt nicio atracție pentru ciocolata Rom și cu atât mai mult nu gust noii biscuiți Eugenia, pe care unii din generația mea îi consumă ca și când ar putea recupera o parte din copilăria lor din România socialistă. Poate că, așa cum germanilor din Est le este dor de Trabbiuri, mașinile lor din carton presat, și la noi există o „Ceaustalgie”. Mă lasă indiferent loțiunea Tarr și nu mă cuprinde melancolia când văd pantofii „Clujana”, poate și pentru că purtam teniși Adidas, cumpărați de la iugoslavii care vindeau produse occidentale în piața de la Timișoara. Trebuie să recunosc că am urât din tot sufletul primul meu Pegas cu coarne, pentru că toți băieții din gașca de cartier aveau semicursiere rusești mult mai performante. Dar o mare parte din cultura mea cinematografică, literară sau filosofică a fost formată atunci.

Sigur, orice eseist, pamfletar sau filosof scăpătat de azi poate să fie aprig denunțator al „relelor” comunismului. Pentru mine *Cel mai iubit dintre pământeni*, romanul lui Marin Preda apărut în 1980, a fost o formă de conștientizare timpurie a trecutului, mult mai bună decât orice „memorial al durerii” melodramatic. Preda, care denunța acolo „dipsomanii și capsomanii” de dintotdeauna ai României, este un prozator neegalat în literatura post-decembristă. Pentru mine, întâlnirea cu acest scriitor a fost transformativă. În acest context, nu pot să nu spun că una dintre cele mai mari bucurii ale vieții mele a constituit-o apariția propriului meu roman la editura Cartea Românească, pe care Preda a condus-o și unde am făcut cunoștință nu doar cu cărțile sale, ci și cu prozatori precum Augustin Buzura, Radu Cosașu sau Norman Manea. Azi e doar o amintire palidă, editura intrând pe mâna altor capsomani, ceea ce demonstrează că nu întotdeauna prezentul e mai bun decât trecutul.

În România socialistă, am avut nenumărate „întâlniri admirabile”, atât literare, cât și filosofice sau culturale – ca să îl parafrazez pe Anton Dumitriu, al cărui volum din 1981 a reprezentat pentru adolescentul din mine o revelație. Pentru mine, timpul petrecut în socialismul de stat a fost adevărată epocă de aur a minții. Atunci l-am citit pe Gabriel García Márquez, într-o cărticică ce costa 5 lei, apărută în colecția „Biblioteca pentru toți”, seria nouă inițiată de editura Minerva. Mai am și astăzi în casă câteva sute de cărți în format „de buzunar”, înșirate pe pereți ca un fel de zid al plângerii literaturii și cititului ca

mod de viață. Oricum, eu așa i-am citit pe Tolstoi și pe Steinbeck, pe Thomas Mann și pe André Malraux, acolo am descoperit satira lui Boccaccio și inteligenta critică a lui Aldous Huxley. În aceste variante am citit Swift și Shakespeare pentru prima oară. Poate că, dacă i-aș fi ascultat pe anti-comuniști, ar fi trebuit să ard toate cărțile acestea, pentru că ele reprezintă niște colecții „comuniste” – eventual să cumpăr noutățile ce costă astăzi zeci de euro, în edițiile de lux de la Humanitas.

În aceeași epocă în care ne erau „sucite mințile”, o epocă a „răului”, o „pușcărie bine așezată”, după cum decretează filosofii din triada anti-comunistă (Pleșu, Patapievici, Liiceanu), am luat contact, prin intermediul editurii Meridiane, cu arta și civilizația. Acolo am citit *Istoria artei* a lui Élie Faure și studiul lui Jacques Le Goff despre imaginarul medieval. La editura Politică din acea vreme, preluată apoi cu mare smerenie de către prietenul ministrului Pleșu, am citit cărți care mi-au schimbat modul de a gândi. În societatea socialistă, am citit *Șocul viitorului* al lui Alvin Toffler și *Creierul lui Broca* al lui Carl Sagan. Tot în bezna din „pușcăriia comunismului” a apărut și *Al treilea val* al lui Toffler și am putut să îl citesc pe Solomon Marcus.

Printre pasiunile și deprinderile pe care mi le-am format tot atunci se numără literatura (și filmul științifico-fantastic). Colecția Jules Verne, apărută în ediție cartonată, o am și astăzi în întregime, zdrențuită și răscitită. Am rămas îndrăgostit de literatura de anticipație și sunt fan al SF-urilor, mai ales că, în România socialistă, am văzut pentru prima oară (la un cinematograful de stat!) *Imperiul contraatac* din seria Star Wars.

Și fiindcă tot suntem la povești de aventuri, televiziunea română difuza pe atunci *Toate pânzele sus*, serialul regizat de Mircea Mureșan – ale cărui filme de după 89 nu s-au mai ridicat niciodată la nivelul producțiilor sale din epoca etichetată pe nedrept ca o perioadă „de tristă amintire”. Același regizor, împreună cu Andrei Blaier, a creat un serial de televiziune pe care l-am urmărit cu sufletul la gură. Scenariul, scris de Titus Popovici, avea accente din *Groapa* lui Eugen Barbu, altă creație greu de egalat în proza autohtonă, iar lumea interlopă a clanului Bălan, aflat în contrapunct cu clanul Cosma, reprezenta un adevărat „Bildungsroman de televiziune”, cum nu s-a mai realizat în România de atunci încolo.

Am fost un împătimit spectator de filme; în Oradea socialistă erau cinci cinematografe, toate închise după intrarea în epoca libertății de gândire și de

exprimare. Etichetat de către gânditorii anti-comuniști drept complice ticălos al comunismului, Sergiu Nicolaescu a făcut una dintre cele mai vizionate comedii din filmul românesc din toate timpurile. Desigur, lui Pleșu și companiei sale le place *Las fierbinți*, dar umorul care se făcea în acei ani nu se mai face. Amza Pellea în rolul lui Nea Mărin, atât ca miliardarul-țăran din cinema, cât, mai ales, ca povestitor plin de haz de la televiziune sau Toma Caragiu din *Operațiunea monstrul* sunt figuri ale unei societăți pline de haz. Fiind vorba de Nicolaescu, ale cărui producții propagandistice sunt interpretabile, trebuie spus că *Nemuritorii* rămâne unul dintre filmele de capă și spadă care pot să reziste alături de cele mai bune producții hollywoodiene ale timpului. Acolo am dat peste muzica trupei Phoenix, filmul are una dintre coloanele muzicale cinematografice de neuitat. Nicolaescu nu a fost doar autorul unor polisieruri îndoielnice, dar a făcut și un film memorabil despre Holocaust, intitulat *Ringul*, azi pe nedrept ignorat. Era epoca în care apărea *Nunta de piatră*, unde muzica era scrisă de Dorin Liviu Zaharia.

La mijlocul anilor 70, au apărut musicalurile despre copilărie realizate de Elisabeta Bostan, mai ales *Ma-ma* și *Veronica*, ambele comparabile cu tot ceea ce se făcea în cinematografia mondială la ora aceea. Chiar dacă nu eram încântat de „șlagărele” Margaretei Pâslaru din acea perioadă, rolurile sale împreună cu Lulu Mihăescu, pe bună dreptate numită Shirley Temple a României, nu sunt descalificate de contextul politic.

Trebuie spus, spre șocul adolescenților hrăniți cu lingurița anti-comunismului, că, în socialism, se cânta rock și folk românesc de calitate, nu exista doar muzica patriotică de la Cîntarea României. Mi se face adeseori dor de concertele lui Alexandru Andrieș de la Sala de cultură a studenților și de discurile de vinil din anii 80 – pe ultimele două (*Despre distanțe* și *Rock’n’Roll*) le-am cumpărat chiar din magazinul „Central” din Cluj. Ascultam Sfinx și mai ales Phoenix, iar albumele *Mugur de fluier* și *Cantofabule* (unde, apropo, am auzit pentru prima oară de Andrei Ujică, cu mult înainte de „Videogramele Revoluției”!) sunt azi uzate de acul picupului cumpărat din RDG. Ascultam Iris, Krypton și chiar Celelalte cuvinte, dar și muzică occidentală.

Așadar, chiar nu-mi fac griji ce o să creadă Liiceanu și Tismăneanu despre mine sau despre viața mea din comunism – ei s-au bucurat de avantajele acelei societăți mult mai mult decât mine! Aș prefera, însă, ca trecutului să i se ofere șansa onestității și nu minciuna revanșardă a capsomaniei.

Gabriela Adameșteanu

Comunism, reziduuri...

Puțini sunt fotbaliștii români din perioada comunistă cărora li s-a permis să joace „afară”, în echipe din străinătate. Între acești câțiva, se numără și Victor Pițurcă, jucător la Universitatea Craiova și apoi la Steaua, unul dintre cei mai talentați din *epoca de aur* a fotbalului românesc. Când trecuse de 30 de ani, a fost, la fel ca și Tudorel Stoica, beneficiarul unui contract cu o echipă obscură din Franța, pe doi ani, care s-au redus la unul. Nu este clar dacă pe atunci cluburile câștigau sumele de transfer de pe urma fotbaliștilor exportati, dar sigur este că aceștia trebuiau să ducă, în cash, 50-70% din salariul lor la Paris, la Ambasada României, care, teoretic, îi trimitea la Federație.

Asta o povestește, în 2021, Pițurcă, rebelul, care, spre deosebire de corectul său coechipier, nu s-a grăbit să-și achite „dijma”. Când s-a întors în țară, a venit Revoluția.

Ajuns în 90 la conducerea Federației de Fotbal, Mircea Sandu s-a grăbit să-l someze: „Băi, Piți, am de primit bani de la tine!”; „Băi, comunistule, vrei să-ți dau ție banii mei? Ești nebun?!”.

Mircea Sandu nu era nebun, și nici comunist. În cei 14 ani cât a stat la Federație, fotbalul românesc va tot decade (din vina lui, sau nu), iar el va deveni om bogat, sâcâit de DNA cu procese încă neelucidate. Dar banii lui Victor Pițurcă n-a putut să-i ia, regulile lumii vechi nu mai funcționau. Doar mentalitățile și comportamentele rămăseseră.

Oamenii structurilor din comunism, ajunși la vârful celor postcomuniste și metamorfozați rapid în oameni de afaceri, capitaliști mai mult sau mai puțin oneroși, visând intrarea în Forbes, sunt tot mai puțin catalogați astfel. Reziduurile de purtare comunistă nu sunt doar apanajul lor, le putem descifra peste tot în jurul nostru, la destui dintre cei care au ajuns să dețină o anumită putere după 89. Modul discreționar, autoritar, de a decide, folosind nu o echipă, ci vasali lingușitori, conducerea abuzivă, lipsa de transparență, împilarea nesupușilor, șantajul etc. arată o prelungire organică a lumii de dinainte de 89 în cea de după.

Dar este doar comunismul sau și autoritarismul păstrat în gena noastră de o istorie cu domnitori discreționari și degrabă vărsători de sânge? Cât este comunism și cât modelul nostru mintal, care uneori se reproduce în cele mai selecte asociații și instituții, inclusiv de cultură?

*

„Comunistule!” este, în ziua de azi, un apelativ jignitor. El atribuie reziduuri de mentalitate și/sau de comportament din condamabila / disprețuita epocă trecută. Cel mai benign dintre multiplele lui sensuri e cel al desuetudinii. Mai în glumă, mai în serios, am și eu parte uneori de el. „Ești comunistă”, îmi spun copiii când fac mutre la „mâncarea sănătoasă” și fadă, când spun că mi-e lene să citesc componentele cu E-uri de pe etichetele produselor din supermarket, când visez amandine din cofetării „comuniste” și nuga cu foi Lica din chioșcuri de doi lei.

„Să nu cumva să vinzi fotoliul comunist!”, îmi spune fiul meu de câte ori vine la mine și se instalează într-unul dintre cele două fotolii cu *design* grațios și confortabil. Le am din 1975, împreună cu o masă pliabilă, care mi-a servit mult timp de birou, și cu biblioteca pe care încă o mai țin pe culoar.

Se putea să cumperi toate astea din drepturile de autor la un roman de debut (*Drumul egal al fiecărei zile*) cu 15 000 tiraj (mediu) și un premiu de debut de la Uniune? Sunt tentată să spun că le-am luat la reeditarea în colecția „romanului de dragoste”! a editurii Eminescu, peste doi ani, dar nu! La cutremurul din 4 martie, le aveam deja, iar leafa mea de redactor de editură gradul III sau II nu mi le-ar fi permis.

O prietenă, medic, îmi povestea că, în noaptea respectivă, nu s-a dus la spital să dea o mână de ajutor, fiindcă nu și-au dat seama de amploarea dezastrului: blocul în care se mutaseră de câțiva ani, rezistase perfect. Au fost uluiți când s-au trezit cu socrii în lacrimi; veniseră convingși că toate blocurile comuniste au căzut și copiii și nepoata lor muriseră. Când colo, majoritatea celor prăbușite erau elegantele blocuri interbelice, la care au avut acces mai ales actori, oameni din *show-bizz*-ul de atunci, doctori, avocați, lumea înstărită a comunismului.

Într-un fel sau altul, cele rămase, marcate de buline roșii, vor dispărea în următorii ani, vânată de rechinii imobiliari; în schimb, hুলitele blocuri comuniste, reamenajate, dar mereu la fel de urâte, vor mai întovărăși viețile unor generații – reziduuri materiale ale solidului trecut comunist.

Azi despre ieri
Literatură • Film

Ion Bogdan Lefter

Cum a evoluat cultura de dinainte de 1989,
după: continuități și discontinuități peste o ruptură

Revoluția ca ruptură politică

Ruptura s-a produs – evident – între două regimuri politice fundamental diferite: comunismul monopartit și totalitar de până în 1989 și capitalismul pluripartit și democratic de după 1990 (și anume în variantă postmodernă, căci cea de dinainte rămăsese în urmă, în epoca respectivă). De la unul la celălalt s-a trecut printr-un cataclism istoric, printr-o revoluție.

Nu înseamnă că n-au existat și la acest nivel social, al organizării politice, forme de continuitate, oricât de radical diferite ar fi cele două etape, teoretic incompatibile. Însă... populația a rămas la începuturile postcomunismului aceeași, cu micile diferențe datorate unor „mișcări de trupe”: s-au repatriat – de pildă – și s-au implicat pe scena publică grupuri de români din exil; și s-au „reactivat” și colegii lor care supraviețuiseră în țară, neștiuți, „ascunși” până-n 1989 în „*underground*”-ul comunitar. În rest, aceiași oameni, câteva generații trăitoare sub comunism, influențate de el mai mult ori mai puțin, de la „alinieră” voluntară ori de la obediența instinctivă la „rezistență”, emancipare, opoziție, contestație, dizidență.

S-a dezintegrat, așadar, regimul vechi și s-a construit cel nou, însă s-au prelungit dintr-unul într-altul tipare mentale, psihologii, reflexe. Ruptura a fost brutală, spectaculoasă, radicală, ca la o revoluție, însă... nu chiar totală. Au completat-o evoluțiile identitare ulterioare ale oamenilor, mai rapide ori mai lente, după cum au fost și încă sînt și cazuri, nu puține, de incapacitate de avans în ritmul vremurilor, chiar de refuz însoțit de contestarea răsturnării politice și de „nostalgii” față de vechiul regim. Și au apărut și generațiile noi, cu propriile lor viziuni asupra societății, a țării, a lumii, a vremurilor. Modul/modurile în care înțeleg contemporaneitatea tinereii care s-au integrat între timp majorității

adulte și adolescenții sau studenții de azi schimbă de asemenea situația generală.

Și au existat multe alte forme de „comunism rezidual” strident, ideologizate și afișate sfidător, sau de continuitate mai discretă, la toate nivelele, de la funcționarea instituțiilor statului, refondate cu profiluri noi, dar grevate de moduri de funcționare vechi, la viața de familie, în case și-n gospodării în care s-au păstrat obiectele și obiceiurile de altădată.

Continuitatea culturală prin anticiparea rupturii politice

Precedată de o serie de gesturi de pionierat din partea a doua a deceniului al 7-lea de secol XX, apoi de-a lungul celui de-al 8-lea, inaugurată ca vastă paradigmă culturală în anii '80, postmodernitatea s-a prelungit peste revoluția din decembrie 1989, peste pragul dintre regimurile politice, într-o aparentă ignorare a rupturii dintre ele.

N-a fost vorba, de fapt, decît despre o devansare, despre o anticipare: pluralismul programatic al noii epoci literar-artistice s-a impus cu o clipă istorică înaintea policromiei societății post-'89. Două împrejurări au făcut posibilă anticiparea literar-artistică și intelectual-conceptuală a evoluțiilor socio-politice: epuizarea combinatoriei moderniste autohtone și influența occidentală asupra unei lumi care nu încetase să aparțină civilizației europene, elitele intelectuale românești rămînînd conectate la cultura postbelică a Vestului. În consecință, postmodernitatea abia instalată în ultimul deceniu al vechiului regim a continuat în anii postcomuniști, după cum n-au încetat să reverbereze ecourile întîrziate ale modernității extincte. Nu mai reiau aici descrierea detaliată a acestui scenariu de evoluție, am făcut-o în repetate ocazii.

O observație necesară: în întreaga istorie a culturii universale s-a înregistrat un singur tip de ruptură totală în evoluția așa-zicînd „naturală” a curentelor artistice (și nu dintr-o perspectivă „puristă”, „autonomistă”, dimpotrivă, ținînd cont de toate „heteronomiile”, dar și de influența în genere limitată a contextelor socio-politice asupra produselor creative, oricît de importantă, uneori indispensabilă interpretării, de pildă atunci cînd tematicile narative sînt istorice, totuși, mai-niciodată decisivă). Unicitatea la care fac referire aparține perioadelor de instalare și de consolidare a regimurilor comuniste, în anii de după cel de-al doilea război mondial, cînd s-au produs

rupturi integrale, difuzarea produselor creativității moderniste în circuitele publice fiind suspendată. În schimb, s-au comandat, manufacturat și promovat (pseudo-)discursuri artistice de propagandă proletcultistă, simplist-„accesibile”, în retorici revoluate, folclorizante sau de secol XIX, cu valoare estetică nulă. „Retezare” cu ghilotină politică: dinamica internă a evoluțiilor creativității a fost suspendată prin dictat. Autorii care și-au respectat vocațiile și au continuat să illustreze modernitatea tîrzie au fost nevoiți să se retragă în afara spațiului public, în anonimatul privat, depozitîndu-și noile opere în „sertarele” din care aveau să iasă ulterior la suprafață ca adevărate produse culturale ale unei epoci care nu etalase în cărți, în expoziții, în spectacole și-n proiecții cinematografice decît discursurile oficiale. Nimic intern, ținînd de logica evoluțiilor artistice, nu poate explica asemenea schimbări totale de macaz, simultane cu instalarea noilor decidenți politici. Acțiunile acestora din urmă, abuzivi ca nimeni pînă atunci în istorie, au zdrobit scurt structurile societăților în care s-au înscăunat, inclusiv continuitățile culturale. Abia către mijlocul deceniului al 7-lea, cînd s-au simțit definitiv stăpîni pe situație, comuniștii au renunțat la înlocuirea culturii „naturale”, generate de mediile artistice, cu cea artificial-propagandistică, impusă din afara lor. Paranteza s-a putut atunci închide și artiștii din țările respective s-au reîntors la modernism, la un „nou modernism” reluat, adică la... „neomodernism”.

La noi ca și-n întreaga Europă Centrală. Rămînînd la situația locală: va urma, în jurul lui 1980, tranziția spre paradigma postmodernă activă de-atunci încoace.

Discontinuități: reorganizări instituționale postcomuniste, libertăți și noutăți tematiche, contribuții culturale recente

Dacă, însă, coborîm de la nivelul descrierii paradigmatiche, macro-istorice, acolo unde se scrie scenariul mare de succesiune a curentelor artistice, la cel al vieții culturale „mundane”, cotidiene, marcate de împrejurările concrete în care „breslele” creatoare funcționează și-n care autorii trăiesc, subzistă, muncesc și sînt plătiți, avansează în cariere, beneficiază de recunoaștere și recompense, îmbătrînesc și se pensionează, sfîrșitul lui 1989 apare ca un punct de cotitură radicală, între două lumi foarte diferite. Analiștii sistemelor instituționale din domeniu și sociologii culturii au putut avansa diagnostice clare de totală discontinuitate, de... ruptură.

În democrația recâștigată, au avut loc rapide reorganizări instituționale, deopotrivă sub jurisdicția noului stat democratic și în zonele inițiativelor culturale independente: noi manageri și noi reguli de funcționare a teatrelor dramatice și lirice, a filarmonicilor, a muzeelor și tuturor structurilor finanțate de la bugetul național sau de la cele locale; relansări ale uniunilor de creatori și fondare de noi asocieri, grupări, nuclee de artiști; edituri de stat refondate și-apoi privatizate, într-un câmp profesional în care au proliferat inițiativele libere, comerciale sau susținute prin modalități diverse; noi modalități de promovare a produselor creative pe piața culturală, multiplicare și grație colosalelor progrese tehnologice ale perioadei.

Democrația a însemnat și o gamă largă de libertăți și noutăți tematice, repertoriale și de gestionare a carierelor. Au fost recuperate produselor artistice marginalizate sau interzise în vechiul regim din cauză că erau prea nonconformiste sau subversive sau exprimau direct atitudini dizidente. A fost reintegrat exilul cultural românesc. S-a scris literatură pe subiecte care n-ar fi trecut de cenzura de dinainte de 1989 ori generate de realitățile postcomuniste. S-au montat, pe scenele teatrale, piese blocate în trecut și dramaturgie de după ruptura dintre epocile politice. Dansul numit „contemporan”, marginal pînă-n 1990, abia tolerat, a devenit un complement impetuos al coregrafiei clasice. Plasticienii de toate generațiile s-au îndreptat către proiectele curatoriale novatoare și către galeriile private, care au început să apară pe piață. Cineaștii, și nu doar ei, au recurs la combinații de finanțări locale și internaționale și au lansat un „nou val” de mare vizibilitate. Iar genurile exegetice din toate domeniile au putut cerceta liber trecutul și prezentul cultural, fără limitările sau interdicțiile anterioare.

Alte contribuții recente sau de ultimă oră, mai ales din artele spectacolului și din cele vizuale, au profitat de noile aparaturi foto-video sau scenice, de apariția computerelor personale, apoi a Internetului, de expansiunea tehnologiei informațiilor, de multitudinea de ramificații și ipostaze ale „universului virtual”.

Fără a uita vreo clipă că, prin toate aceste isprăvi și prin ce se mai poate adăuga, cultura română a avansat în postmodernitate, în omologie cu întreaga nouă societate...

Sanda Cordoș

Cum se citește azi literatura din timpul regimului totalitar?

Împreună cu toată societatea românească, lumea literară de după evenimentele din decembrie 1989 (de după căderea regimului totalitar) este animată de un etos al schimbării, dacă se poate revoluționar, din temelii. Unele primeniri chiar s-au petrecut imediat, mai ales de ordin instituțional, fiind schimbați șefii unor reviste și edituri, după cum au fost angajați redactori noi și chiar au fost create câteva reviste. În ceea ce privește literatura, au apărut, credea criticul Al. Cistelean într-una din multele dezbateri fierbinți de la începutul anilor 90, alte „exigențe de creație”: „Mai mult de atât, ele devin atât de violente încât nu mai recunosc nici un certificat de valoare dat pentru ce s-a scris înainte de 1989. Firește, nu-i nici plăcut și nici ușor pentru un scriitor ce a trăit vertijul propriei clasicități să trebuiască acum nu să confirme că e un «clasic», ci, dimpotrivă, să confirme că e un scriitor”¹. Toate revistele culturale ale acelor ani conțin articole și anchete care reexaminează literatura scrisă în timpul dictaturii sau măcar normele după care ea a fost făcută.²

¹ Al. Cistelean, „Istoria a provocat un fel de repetenție generală a scriitorimii noastre”, în *Familia*, nr. 10-11, octombrie-noiembrie 1994.

² Dintre dezbaterile pe această temă, recomand (ca una ce este substanțială și cu adevărat emblematică pentru pulsul epocii, răspunzând scriitori din generații și locuri diferite, din țară și din afara ei) ancheta găzduită de revista *Vatra*, „Invitație la un examen: cultura română postbelică”, numerele 5 (mai)-12 (decembrie), 1993. Se pleacă de la textul provocator al lui Ioan Petru Culianu, „Cultura română?” (potrivit căruia „Ca și socialismul, cultura română de azi nu e decât speranță. Privită fără speranță, se reduce la nimic (sau aproape nimic)”) și li se cere invitaților să răspundă la întrebarea „care este coeficientul de creativitate reală a culturii noastre umaniste postbelice?”. Aș semnala faptul că, pe termen lung, ancheta a fost și rădăcina unei confuzii (perpetuată de literați de vază) care i-au atribuit Monicăi Lovinescu opinia lui Ioan Petru Culianu. În fapt, Monica Lovinescu a răspuns scurt, în felul următor: „Dacă n-aș fi avut o părere diferită de cea exprimată în articolul lui I. P. Culianu, nu mi-aș fi consacrat anii exilului întru apărarea culturii ce se făcea în țară” (*Vatra*, anul XXIII, nr. 266, nr. 5, mai 1993, p. 5).

Treptat, această efervescentă (proclamată, nu o dată, ca o urgență) a schimbării se potolește, luându-i locul construcțiile care examinează acest lung interval literar. S-au publicat studii monografice solide și câteva cărți substanțiale dedicate unor probleme specifice ale fenomenului literar românesc în timpul dictaturii. (Mirarea mea a fost, în cazul unora, de ce n-au reținut – sau n-au făcut-o într-o manieră decisivă – prim-planul receptării). În plus, au apărut câteva istorii literare³, în care perioada postbelică din timpul regimului comunist este cantitativ (ca număr de pagini) foarte bine reprezentată: Gheorghe Crăciun (coordonator), *Istoria didactică a literaturii române*, f. 1., Editura Aula și Editura Magister, 1997; Dumitru Micu, *Istoria literaturii române. De la creația populară la postmodernism*, București, Editura Saeculum, 2000 (din cele 848 de pagini ale lucrării, 521 sunt consacrate perioadei postbelice sub titlul *Perioada contemporană. După 1944*); Ion Rotaru, *O istorie a literaturii române de la origini până în prezent*, ediția a II-a, București, Editura Dacoromână, 2009 (*Literatura postbelică* – în partea ce poartă acest titlu – fiind tratată pe 608 pagini din 1295); Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, ediția a II-a, revăzută și revizuită, București, Editura Cartea Românească, 2019 (în care perioadei în discuție îi sunt alocate 526 pagini, din totalul de 1503, care se ocupă – după cum spune subtitlul cărții – cu *5 secole de literatură*). De asemenea, au apărut câteva sinteze care îi sunt dedicate: Alex Ștefănescu, *Istoria literaturii române contemporane: 1941-2000*, București, Editura Mașina de scris, 2005; Ioan Holban, *Istoria literaturii române contemporane*⁴, vol. I-III, Iași, Tipo Moldova, 2006 (lucrare inclusă, adăugată și parțial rescrisă în Ioan Holban, *Literatura română de azi: poezia, proza*, Iași, Tipo Moldova, 2012); Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. I-II, 23 august 1944-22 decembrie 1989, versiune revizuită și augmentată, Editura

³ O consistentă discuție despre *Istoria literaturii române în epoca globalizării* (titlul capitolului ce îi este dedicat) propune Andrei Terian, *Critica de export. Teorii, contexte, ideologii*, București, Editura Muzeul Literaturii Române, 2013, pp. 272-314.

⁴ Titlul este înșelător (ca să nu spun: abuziv), întrucât în cele trei volume ale lucrării (volumul I – *Poezia*, volumul II – *Proza*, volumul III – *Critică. Eseu. Memorialistică*), se înscriu, după un principiu al listei, anumite „portrete contemporane” (după cum precizează notița autorului, de nici jumătate de pagină, ce precedă întregul). Aceste medalioane sunt inegale și imprevizibile (deși unele conțin idei substanțiale, incitante): unele analizează întreaga operă a autorului, altele se opresc la cărțile de până la 1989, altele la unul sau două titluri. Aceeași modalitate aleatorie este de găsit și în cartea ulterioară a autorului, *Literatura română de azi: poezia, proza*.

Semne, 2009; Ion Simuț, *Literaturile române postbelice*, Cluj-Napoca, Editura Școala Ardeleană, 2017; Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, ediția a III-a, revăzută și adăugită, Iași, Polirom, 2019. Pentru 30 de ani, rezultatul aritmetic este mulțumitor: 4 istorii literare și 5 tratate (sinteze) consacrate literaturii postbelice.

Cu toate acestea, trebuie spus, cu toată deferența față de munca autorilor (unii dintre ei vorbesc explicit despre efortul depus pentru propășirea literaturii și a nației române), că, în examinarea literaturii române postbelice, se poate vorbi despre un eșec al criticii literare. Scriu aici, de altfel, din interiorul (ca parte a) acestui eșec. Lucrul este dovedit cel mai bine de programele școlare liceale de limba și literatura română. Mai rămânând o clipă la aritmetică, dintre cei 22 de scriitori canonici ai literaturii române, obligatorii de studiat în liceu (recomandați *in extenso* sau comprimați de fiecare programă în parte), doar 3 fac parte din perioada postbelică: Marin Preda, Nichita Stănescu, Marin Sorescu. Situația i se părea nepotrivită coordonatorului primei istorii (didactice, deci pentru uz școlar) a literaturii române de după căderea regimului totalitar, Gheorghe Crăciun, care în *Argument* preciza: „Ideea că aproape cinzeci de ani de literatură se reduc doar la trei nume reprezentative (Marin Preda, Marin Sorescu și Nichita Stănescu) e de-a dreptul riscantă. E adevărat că programa școlară oferă și posibilitatea studierii unor autori contemporani la alegere [...], dar aceasta e o situație de provizorat” (p. 14). Astăzi, după 24 de ani, suntem în aceeași „situație de provizorat”. În plus, profesorii de română nu sunt pregătiți pentru a alege autori, în general pentru a compara și a discerne. Stagiile lor de formare profesională (pentru definitivat și gradul II incluse) nu-i pregătesc în acest sens, pentru a îndeplini un rol activ, dimpotrivă, îi țin captivi în rolul pasiv de reproducători de informații.

Sigur, există pagini notabile (unele chiar admirabile) în fiecare dintre lucrările critice semnalate mai sus; dar există și atâtea neajunsuri încât pe nici una dintre ele n-aș recomanda-o fără rest. Nu discut aici limitele de gust (transformate în aprecieri eronate), care țin de educația, lecturile (inclusiv literare) și experiențele de viață ale fiecăruia, și care sunt de găsit în cazul oricărui critic, nu numai în cazul autorilor acestor lucrări discutate aici, deși datorită lor apar, în aceste sinteze, capitole consacrate autorilor de haikuuri, epigramaștilor sau unor scriitori de interes în cel mai bun caz zonal, autori de opere obscure, lipsite de orice relief literar. După cum nu discut nici lipsa

(uneori afișată cu ostentație bățăioasă) de apetență teoretică; lipsesc, în cele mai multe cazuri, minime criterii de organizare a materiei, care pare dispusă aleatoriu, după memoria (capricioasă) a autorului-demiurg. Mă opresc în a semnala limitele globale și repetitive care pot fi grupate în câteva categorii, ce constituie tot atâtea probleme în receptarea de acum a literaturii române postbelice din timpul regimului totalitar.

Temporalitatea. Las la o parte că cei mai mulți dintre autorii enumerați mai sus au fost și protagoniști ai perioadei cercetate, așa încât unii dintre ei s-au lăsat în seama memoriei (făcând, măcar pe alocuri, o documentare după ureche); drept urmare, în cărțile menționate sunt destule informații temporale greșite. Consider, în schimb, că o problemă majoră (adesea repetată) este aceea de a numi epoca 1944-1989 ca fiind contemporană. Poate fi considerată contemporană o perioadă veche de 80 de ani, care cuprinde trei (sau cinci, depinde de numărătoarea exegetului) generații de creație? Este contemporană o literatură care începe cu volumele bunicului (sau străbunicului) literar, născut acum 100 de ani? Faptul că unii autori au învățat (sau chiar predat) în universități că perioada de după 1945 s-ar numi „contemporană” nu înseamnă că termenul mai e potrivit azi, chiar dacă azi ar fi (*cum grano salis*) de la 2000 încoace. Ceea ce i-a fost contemporan lui D. Micu (născut în 1928) nu îi este contemporan tânărului cititor de azi, căreia aceste cărți, în mare măsură, i se adresează.

Al doilea capitol din masiva perioadă a *Contemporanilor* – 1948-2000 decupată de Nicolae Manolescu în *Istoria critică a literaturii române*, intitulat *Supraviețuiri. Vestigii din epoca unei literaturi normale*, include, excepție făcând primele două nume (E. Papu și C. Noica), un set de unsprezece autori care, prin naștere și operă – ei ajung la expresie doar după 1940 –, fac parte categoric din ceea ce autorul numește, în capitolul următor, *Literatura „nouă”*. *Generația '40*: Al. Piru, C. Tonegaru, Al. Paleologu, Cornel Regman, Radu Stanca, Adrian Marino, I. Negoitescu, Ștefan Aug. Doinaș, Monica Lovinescu, I. Caraion, N. Balotă. Aceștia nu pot fi „vestigii” ale unei epoci în care nu apucaseră să publice (excepție face Monica Lovinescu, care a publicat copil fiind), au același statut temporal și scriptural cu congenerii lor M. Preda, P. Dumitriu (grupați în capitolul ulterior) etc. În schimb, da, aceasta este epoca în care au dat deja cărți E. Jebeleanu, M. Beniuc, Z. Stancu, pe care N. Manolescu îi așază, însă, curios, în capitolul următor, la „patruzeciști”. Dintre aceștia din urmă, însă, nu pot face

parte nici I. Gheorghe și N. Labiș (născuți amândoi în 1935), nici chiar Titus Popovici (n. 1930), care, în anii 40, nu atinseseră vârsta creației și publice doar în deceniul următor, adică doar în anii 50.

Spațialitatea. O sinteză despre literatura română sub totalitarism trebuie să includă literatura română scrisă în orice spațiu: în România, în exil, în Basarabia, în Bucovina etc. Consider că poate fi făcută o distincție între scriitorii de limbă română și cei de imaginar românesc (care, scriind în altă limbă, continuă să aibă subiecte inspirate din lumea românească, precum se întâmplă în literatura scriitorilor germani originari din România, dar și în operele de ficțiune datorate unor scriitori plecați din România, dar care scriu în altă limbă). Tocmai de aceea ideea lui Ion Simuț de a impune *Literaturile române postbelice* (cu tot efortul neconvingător al *Argumentului* său, care apelează la „seria geografică”, „seria istorică”, „seria tipologică” și „seria politică a literaturilor române”) mi se pare complet nefericită și perdantă. Cum nu ne raportăm la literaturile franceze sau la literaturile italiene, așa nu cred că putem avansa nici cu literaturile române în vreo direcție bună (ori profitabilă). Sigur, dacă Ion Simuț ține la teza sa, el poate fi citit doar în zona Cluj-Oradea, iar nu la București sau la Iași, unde, intervenind alte serii geografice cartea sa ar putea fi de neînțeles.

La antipod, se situează Dumitru Micu care, în capitolul final al *Istoriei...sale (Încheiere)*, gândit ca un fel de replică la capitolul final al istoriei călinesciene, propune, pe lângă alte teze discutabile, să sustragă literatura română din istorie și s-o mute doar în geografie, dat fiind că „Istoria trece, geografia rămâne” (p. 794). Prin urmare: „E puțin probabil să existe o altă literatură în care, pe o aceeași întindere a imaginarului, să fie cuprins mai mult peisaj și, în genere, mai multă viață națională specifică” (p. 797).

Abordarea. Ceea ce corodează (ba uneori, chiar compromite) sintezele postbelicului literar este atitudinea adoptată de critic și pe care acestea o exprimă. În unele cazuri, această atitudine este pe contrasens cu conținutul, viciindu-l. Exemplul cel mai pregnant (și cel mai flagrant, totodată) în acest sens îl oferă *Istoria literaturii române de azi pe mâine* a lui Marian Popa, care reprezintă un caz de schizofrenie critică. De ce să dedici perioadei 23 august 1944 – 22 decembrie 1989 din viața literaturii naționale o cercetare atât de amplă (de peste 2200 de pagini) când crezi (sau scrii că ai crede) că scriitorii reprezintă

„în mod individual lipsa exacerbată de caracter și în colectiv incapacitatea obiectă de solidaritate indispensabilă facerii binelui public” (volumul II, p. 1131)? *Istoria* ...lui Marian Popa conține, într-o alianță stupefiantă, pagini substanțiale, datorate unui cercetător foarte bine documentat, și pagini angajate în bătălii cu scriitorii, într-o retorică de mahala, grobiană (care n-are de-a face cu pamfletul), care recurg la bârfa literară, colportarea de zvonuri, atacuri la persoană, și, uneori, la denunțarea defectelor ori la caricaturizare.

Un alt exemplu îl furnizează *Literatura română sub comunism* de Eugen Negrici, de altfel, una dintre cele mai solide sinteze datorate perioadei în discuție (deși, trebuie adăugat, în cazul unor autori, analizele textelor acestora sunt înlocuite de înșiruiuri aleatorii de citate critice ori de o eseistică palidă, conținând impresii inconsistente, produse de paginile citite). E, pe fond, o contradicție între masiva construcție critică și textele de escortă care o însoțesc (semnate de autorul însuși), ce exprimă o mizantropie importată, probabil, din *Iluziile literaturii române*⁵. Dacă *Notă despre noua ediție* este numai un text ambiguu sau duplicitar (enunțând, în prima sa pagină, atât urmărirea „eforturilor excepționale ale scriitorilor români de a găsi căile și mijloacele prin care să facă să funcționeze, cu cât mai puține concesii, instituția literaturii”, cât și situarea literaturii ca „un produs morbid al istoriei”, p. 13), în schimb, în notița finală, *Care sunt perspectivele asupra acestei literaturi? Paradoxul ei*, citim, cu mirare, că ea e supusă unui „proces rapid de perimare” (p. 682). Asumându-și declarat o perspectivă a tinerilor (am serioase rezerve că ar exista una globală, generaționistă), Eugen Negrici consideră că această literatură se impune prin „*peisajul ei bizar*” (p. 682, subl. în text), comparabil cu cel de după o catastrofă, de exemplu a „Cernobîlului după dezastru”.

⁵ În *Iluziile literaturii române*, cu aceeași cerneală (vituperantă) a denunțării falsurilor, Eugen Negrici proclamă: „Literatura dezvoltată sub guvernare totalitară nu ar putea fi închipuită decât ca un teren al anomaliilor stilistice, cu excrescențe, formațiuni insidioase, multiplicări stranii, deformări vicioase, concrescențe defensive” (Eugen Negrici, *Iluziile literaturii române*, București, Editura Cartea Românească, 2008, p. 51). În aceeași carte, am citit cu stupefacție (între altele) că, după 1989, ar exista un deficit de spirit critic: „cultivarea pioșeniei globale față de literatura română ca bun național fragil constituise tendința definitorie în aria cercetării literare vreme de câteva decenii” (p. 47, subl. în text). În mod fericit, am trăit și am observat altă tendință a cercetării literare, care nu manifesta această „pioșenie”, ci un spirit critic comprehensiv (din care nu lipsea, însă, incisivitatea, dacă era cazul) și constructiv. Și mă refer la cercetarea literară din întreaga țară.

Tocmai de aceea, crede criticul, cercetarea se poate dispensa de investigarea componentei estetice, pentru a urmări, ca în cazul literaturii vechi (comparația îi aparține), dimensiunea expresivă: „Puține etape ale literaturii române sunt mai ofertante ca *expresivitate* și își pot înlocui mai ușor componenta estetică” (p. 683, subl. în text).

Esteticul. Se cuvine precizat de la început că, exceptându-l pe Eugen Negrici, ceilalți autori ai studiilor panoramice citate nu renunță la criteriul estetic în cercetarea literaturii din timpul totalitarismului postbelic. Dimpotrivă, explicit sau nu, se revendică de la un asemenea criteriu în abordarea operelor literare în discuție. Mai mult de atât, Nicolae Manolescu se situează chiar pe o poziție militantă (pe alocuri polemică) în apărarea acestei dimensiuni artistice a literarului, până într-acolo încât *Istoria critică...* are postfața intitulată *Nostalgia esteticului*, care se încheie cu această vibrantă profesiune de credință: „Închei cu mărturisirea acestei nevindecate, deși nu de tot lipsite de speranță, nostalgii a esteticului, în care văd singura cale de acces, *hic et nunc*, la sufletul nemuritor al literaturii *urbi et orbi*” (p. 1443, subl. în text).

În schimb, trebuie spus că, prin mai multe voci, s-a creat în anii 90 o opoziție (când nu chiar o antiteză) între etică și estetică. Cu alte cuvinte, în timpul regimului totalitar, literatura nu și-a îndeplinit funcția etică pentru că s-ar fi ocupat (doar) de estetică⁶. În ce mă privește, consider această vinovăție atribuită literaturii în totalitarism nefondată și nedreaptă, iar antiteza reducăționistă, simplificatoare, emblematică doar pentru tendința de a situa

⁶ Un concept care a consolidat această nefericită antiteză este cel avansat, cu un alt înțeles, de către Mircea Martin, *estetismul socialist* (Mircea Martin, „Despre estetismul socialist”, în *România literară*, nr. 23, 16-22 iunie 2004). Urmărind „dezideologizarea în interiorul culturii și, mai ales, al literaturii”, criticul observă cum „agentul acestei dezideologizări treptate, al deligitimării simbolice – nu numai al comunismului, dar și al naționalismului –, catalizatorul sau chiar acidul disolutiv a fost *esteticul* însuși”. Deși nu cred că se poate vorbi de un „fundamentalism estetic” (care ar presupune un anume militantism agresiv ce lipsește acestor manifestări), consider că descrierea pe care autorul o face estetismului socialist, cu evidențierea funcțiilor sale existențiale, este de mare importanță pentru profilul epocii: „Evitând angajarea *politică* a literaturii sale (mai rar și a persoanei sale), scriitorul român o acceptă pe aceea *existențială*, însă, nu o dată – și cât se poate de simptomatic – înțelegând scrisul însuși ca existență. Ceea ce înseamnă, fără îndoială, a lua scrisul, arta, literatura foarte în serios, dar și a acorda vieții doar (sau în chip esențial) un sens estetic. Esteticul devenit mod de existență reprezintă nu atât un mod de a trăi literatura, cât de a trăi viața după modelul literaturii, de a trăi, de fapt, într-o *lume alternativă*” (subl. în text).

mereu, la noi, dezbaterile pe extreme, ignorând, de dragul adversității ideatice cu orice preț, nuanțele, ba chiar spațiile (ample, uneori) intermediare. Cred că literatura nu-și poate îndeplini etica dacă nu este estetică; cu alte cuvinte, nu-și poate îndeplini funcțiile comunitare și sociale, dacă nu-și îndeplinește statutul de artă. În plus, în epoca totalitară, literatura chiar a fost (e un loc comun) „tubul de trestie prin care un întreg popor a respirat” (Nicolae Manolescu, *Istoria critică...*, p. 897) sau, cu expresia lui Alex Ștefănescu, ea a continuat să germineze, chiar strivită sub un bolovan (ideologic): „Imaginea ultimă care îmi persistă în minte după această experiență a mea de peste zece ani (a recitirii literaturii române din a doua jumătate a secolului XX) este aceea a unei lespezi mari și grele de sub care plantele au reușit totuși să iasă cu timpul la lumină. N-au reușit să o clintească din loc, dar, cu o impetuoșitate lentă, inepuizabilă și cu o ingeniozitate proprie vieții au găsit tot felul de căi de ocolire sau chiar de străpungere. Nu par foarte sănătoase aceste plante: sunt mov-albicioase, poartă urme de strivire și târâre și sunt curios răsucite, dar de crescut au crescut, și au dat în cele din urmă și flori – unele neașteptat de frumoase – care i-au încântat pe privitori. Și-au împlinit menirea” (*Istoria literaturii române contemporane*, pp. 6-7).

Este neadevărat că scriitorul absorbit de arta lui n-a fost atent la lumea în care trăia și la nevoile cititorului. Am să dau doar câteva exemple din epocă. Constant, Marin Preda consideră că scriitorul trebuie „să dea glas neliniștii morale a maselor” și să stea alături nu de partea Istoriei (unul dintre marile principii suverane ale ideologiei comuniste), adică a puterii politice, ci de partea individului, întrebându-se, prin scrierile sale, „care e soarta fiecărui om în parte, știind că omul nu are decât o singură viață de trăit, în timp ce istoria este înceată și nepăsătoare”⁷. O idee asemănătoare exprimă și Constantin Țoiu: „Scriitorii buni sunt solidari cu bunul-simț și cu acest mers îndărătnic, sigur, al oamenilor ziși de rând, spre mai bine”⁸. Situându-se alături de mersul îndărătnic al oamenilor de rând (iar nu alături de mersul avântat al oamenilor noi din documentele normative oficiale), scriitorii vorbesc, în cărțile lor, nu despre un trecut glorios, ci despre o memorie ultragiată, nu despre un prezent

⁷ Marin Preda, *Imposibila întoarcere*, București, Cartea Românească, 1971, p. 43 și p. 24.

⁸ Constantin Țoiu, interviu acordat lui Constantin Coroiu în septembrie 1976, antologat în *Romanul românesc în interviuri*, vol. IV, partea I, București, Minerva, 1991, p. 348.

eroic, ci despre unul cenușiu, vinovat, neliniștitor, nu despre un *viitor luminos* (sintagma recurentă, dogmatică și clișeistică, din discursurile politice), ci despre spaima de a nu mai avea unul. Vorbesc, de asemenea, despre eșec, ratare, inadaptare, injustiție, frică și nefericire. Ion D. Sîrbu i se adresează epistolar unui prieten, în 1987: „Dar, la noi, există o inflație enormă de suferință, o suferință nespusă și nepovestită, nu avem voie să trecem prin viață ca niște robi nespovediți. Întreaga mea literatură scrisă în acești ani ar intra în formula lui Panait Istrati [...] și anume: «Spovedaniile unor învinși!»”⁹.

Sigur, s-ar putea șterge (măcar ipotetic) esteticul din literatură, orice preocupare pentru formă, s-ar putea realiza reducerea acesteia la un discurs alături de celelalte. Aceasta ar însemna renunțarea la statutul de artă al literaturii (reamintesc: cea mai ieftină dintre arte și cu rolul comunitar cel mai mare, ca una prin care se face educarea fiilor noștri). Care ar fi consecințele? Care ar fi rezultatele benefice pentru noi, consumatorii de literatură? Și-ar îndeplini ea mai bine funcțiile sociale? Am serioase îndoieli. Eu cred, dimpotrivă, că doar fiind și rămânând artă, cu toate eforturile depuse de scriitori, literatura are șanse de a lucra asupra individului (cititorului), care se lasă lucrat, desigur, și de a îndeplini, astfel, roluri sociale, inclusiv pe acela didactic.

Ieșind, însă, din acest joc al reducerii la absurd și revenind la temă, cred că se cuvine făcută o examinare critică serioasă și rapidă a literaturii române postbelice sub totalitarism, ca una care reprezintă, cum bine aprecia Eugen Negrici, „a patra parte din literatura română (în sens modern)” (p. 13). Aceasta înseamnă retezarea iluziilor false, sforăitoare, unele eroice, dar și renunțarea la o atitudine condescendentă. O asemenea examinare nu se poate face decât citind (nu știu altă cale) și scriind ce e de scris, în bine și în rău. Sigur, în intervalul 1947-1989 s-a produs, sub numele de literatură, multă maculatură propagandistică, așezată sub egida (mereu oficială) a realismului socialist, a cultului personalității lui Nicolae Ceaușescu, sub flamura „Cîntării României”. Dar s-a produs și artă adevărată, care nu e drept să fie îngropată sub molozul celei dintâi.

În mereu înfierbântata istorie românească a modernizării, literatura (sau măcar parte a ei) s-a situat mereu în avangardă și a suferit represalii pentru

⁹ Ion D. Sîrbu, *Scrisori către bunul Dumnezeu*, ediție îngrijită de Ion Vartic, Cluj, Editura Biblioteca Apostrof, 1998, p. 166.

această îndrăzneală. Dar numai în această epocă, a dictaturii comuniste, literatura s-a confruntat constant (pentru aproape jumătate de secol) cu politicul, care i-a trasat norme, prescripții, direcții, care, pe scurt, a vrut explicit (dovadă stau zeci ori sute de documente și de rapoarte politice) s-o îngenuncheze, s-o transforme în instrument al său de propagandă. Sigur, același regim l-au avut toate artele, dar literatura ocupă un loc privilegiat ca una ce – repet – este o artă ieftină și care intră obligatoriu în școli, așadar este întrebuințată la formarea conștiințelor încă din perioada de educare școlară ori chiar preșcolară. Prin urmare, în toată această epocă, mai multă decât în alta, literatura a avut biografie socială, comunitară, primind această investitură (înaltă) atât din partea puterii politice, cât și din partea cetățenilor (cititorilor). De aici, eroismele sale (câte vor fi fost), compromisurile, cedările, eșecurile, duplicitatea. Cred că rolul criticii începe din punctul în care înregistrează această biografie convulsivă, contorsionată. În schimb, nu cred că aceasta (critica) trebuie să spună ce ar fi trebuit să facă literatura ca să-i fi mers societății mai bine (așa cum n-o face nici pentru vreo altă epocă literară, pentru cea pașoptistă – de exemplu), ci doar să o prezinte și să o ierarhizeze. Să-i asigure (cu un rol esențial al criticii de oricând și de pretutindeni) memoria pe termen lung.

Alex Goldiș

Literatura sub comunism, o instituție funcțională

Nu cred că există literatură necontaminată de ideologie în epoca 1948-1989, după cum e discutabil dacă există în general literatură care să nu se subsumeze, mai mult sau mai puțin deschis, mai mult sau mai puțin tezig, unei concepții ideologice. În epoca vizată, însă, în care politica a stabilit normele după care se scria literatura, intervenind brutal în profesiunea scriitorului, această contaminare e mai mult decât evidentă. E destul de răspândită preconcepția conform căreia doar intervalul 1948-1965 și-ar fi pus amprenta asupra felului în care s-a scris literatura în România. Deși e adevărat că, în timpul stalinismului, regulile de producere a literaturii erau, prin excelență, prescriptive (în sensul că literaturii nu i se permite să se abată de la niște norme elaborate în cercurile politice cele mai înalte), și după 1965 conformația câmpului literar românesc este profund afectată de dinamica politică. Sigur, nu în sensul că se scrie după rețetă, ci că alegerile scriitorilor sunt determinate de poziționarea față de ce se întâmplase în lungul deceniu stalinist sau în actualitatea politică imediată. Nici nu avea cum să fie altfel, din moment ce cenzura nu dispare până în 1989.

Cred că literatură română a fost afectată de ideologic și după 1965 din cel puțin două puncte de vedere: În primul rând, nevoia de evazionism, de „purism”, de recuperare a unor zone ale „spiritului pur”, vizibilă în literatura șazeciștilor (despre care se spune că ar fi rupt total cu ideologia), nu e decât o reacție de apărare la politizarea acerbă din anii '50. Ar fi fost oare poezia Anei Blandiana sau a lui Nichita Stănescu atât de abstractă, dacă ea n-ar fi vizat o polemică de subtext la poezia materială și vulgară de dinainte? Ar fi fost personajele lui Nicolae Breban sau D.R. Popescu atât de contorsionate, iar realismul lor atât de digresiv și de stratificat, dacă aceste simptome n-ar fi răspuns mecanicismului prozei imediat anterioare? În fine: dacă ideologicul n-ar fi fost factorul invizibil care bântuie permanent operele aparent neideologizate ale scriitorilor români, probabil că nu s-ar fi edificat în cultura

postbelică cea „religie a esteticului”, despre care vorbea Mircea Martin – și care a făcut ca orice reflecție ideologică serioasă să fie eludată deopotrivă în opere și în critică, pe motiv că ea nu face decât să readucă literatura la postulatele dogmatice din anii '50. În al doilea rând, prezența literaturii subversive, care a devenit de foarte multe ori un rețetar, trimite în mod deschis la faptul că o parte deloc neglijabilă a literaturii de după 1965 a avut în vedere, dincolo de consacrarea prin valorile autonomiei esteticului, și o consacrare prin opoziția față de *establishment*-ul ideologic. Formula romanului „obsedantului deceniu” este cea mai simptomatică din acest punct de vedere: acreditată de Marin Preda prin *Moromeții II*, ea a devenit – prin ambiguitatea sa fundamentală de a critica situația curentă prin strategia denunțării stalinismului – monedă curentă deopotrivă a scriitorilor care au încercat permanent să extindă limitele permisivității sistemului (Preda, Buzura, Țoiu, Bălăiță) și a celor care au pozat în reformatori (Ion Lăncrăjan, Al. Simion, Paul Anghel, Corneliu Leu, Platon Pardău). Tabloul autonomiei esteticului, compus din scriitori care au întors spatele ideologicului din dezgustul față de marxism-leninism, e nuanțat, așadar, de portretul celor care au încercat să obțină consacrarea simbolică prin rostirea unor adevăruri incomode cu privire la regim. Prima este contaminată de ideologic prin absență și refuz (chiar când ideologicul ar fi fost parte esențială a reflecției literare), cea de a doua îl înglobează într-o formă oblică și prudentă. Niciuna dintre aceste două categorii nu e imună la ideologic.

Înseamnă, însă, acest lucru că epoca socialistă a fost, conform unei sintagme consacrate, „o Siberie a spiritului” sau că prea puțin din literatura produsă în acest interval mai supraviețuiește? Aici aş răspunde cu un decis nu. Iar motivația răspunsului acoperă nu doar perioada liberalizării, ci chiar intervalul stalinismului: deși deceniul al șaselea a produs, per ansamblu, cea mai multă maculatură, nu cred că e exagerat să se spună că, din punctul de vedere al vârfurilor romanului, intervalul e greu de depășit chiar în perioada liberalizării: s-au scris multe romane bune după 1965 (Nicolae Breban, Constantin Țoiu, Gabriela Adameșteanu, George Bălăiță sunt printre cei mai remarcabili autori ai intervalului), însă puține de nivelul *Moromeților I*, al *Cronicii de familie* a lui Petru Dumitriu sau al *Gropii* lui Eugen Barbu. Abia după 1965, de data aceasta, poezia devine și ea un fenomen extrem de viu și de diversificat, a cărei dinamică a fost rescrisă constant după 1990, cu „înlocuirea” lui Nichita Stănescu cu Mircea Ivănescu, a Anei Blandiana cu Angela

Marinescu, cu reconsiderarea permanentă a raporturilor dintre formula optzecistă și cea șaizecistă ș.a.m.d. Ceea ce înseamnă că poezia de dinainte de 1990 e încă frecventabilă și poate suscita discuții și reasezări canonice interesante. Critica literară și istoria literară sunt genuri care, chiar dacă afectate și ele de „absența ideologicului” și de pariul total pe autonomia esteticului (fapt care a făcut să nu avem și teorie pe măsură, echivalată greșit cu teoriile dogmatice din anii 50), au excelat la rândul lor. Faptul se vede numaidecât din constatarea că cei peste 30 de ani scurși după Revoluție n-au făcut ca studiile despre literatura română ale unor critici precum Nicolae Manolescu, Eugen Simion, Mircea Martin, Ion Pop ș.a.m.d. să fie invalidate, oricâte completări sau corecții li s-au adus. Ceea ce înseamnă că, în ansamblul ei, literatura română de sub comunism rezistă. Nu știu dacă se poate reitera afirmația lui Mircea Cărtărescu care scria, imediat după 1990, că „Niciunde în estul Europei nu s-a scris atât de bine în condiții atât de grele” (s-a scris bine și în condiții grele și în alte state din blocul comunist), însă e clar că, în România socialistă, literatura a fost una dintre „industriile” sau instituțiile cele mai funcționale. În ciuda problemelor legate de cenzură și de autocenzură, viața literară românească dintre 1965 și 1990 a fost relativ stabilă, ba chiar favorabilă creației. De aceea s-a și vorbit de o anumită normalitate a câmpului literar și de un sistem de consacrare valabil, care a reușit să impună și să stimuleze scriitori de primă mână.

Andrei Rus

Cinefilia anilor '20 (2020) și revizuirea canonului cinematografic

M-am născut la mijlocul anilor '80 și fac, astfel, parte din generația care, deși a trăit primii ani înainte de revoluție, s-a format, de fapt, în perioadele de tranziție ulterioare, cu modele culturale preponderent capitaliste și încercând să aibă contact cât mai puțin cu arta din deceniile comuniste. Nu îmi aduc aminte să ni se fi prezentat, oricum, mare lucru legat de această epocă la orele de istorie, iar la cele de literatură română am fi putut jura cu toții că o carte precum *Moromeții* a fost scrisă într-un fel de vid temporal, atât de mult se ferea lumea să intre în detalii de context. Sau, poate, atât de mic era interesul nostru pentru comunism – mai ales că ceea ce era extras din el se remarcă, în linii mari, prin caracterul subversiv în raport cu o epocă ce ne părea abstractă –, încât și ceea ce ni se povestea despre acesta era eliminat din memorie. Nu mă surprinde, în asemenea condiții, că o bună parte a generației mele a crescut cu convingerea, evident, deplasată, că mai toată cultura comunistă e demnă de uitare.

Mai târziu, la Facultatea de Film din București existau o serie de cinești internaționali sau români – Bergman, Fellini, Antonioni, Tarkovski, în prima categorie, Pintilie și Ciulei, în a doua – în fața cărora profesorii noștri făceau mai des reverențe. Nu ne era prea clar de ce erau principalele valori recunoscute de generația lor, deși, e drept, discuțiile vizau adesea calități din sfera esteticului. Într-o evidentă descendență *auteur*-istă (cea a anilor '50, fără mari revizuri), analiza se făcea mai ales în parametri mistificatori: regizorii aceștia păreau niște zeități și, tocmai de aceea, oricât de impresionante ni s-ar fi părut filmele lor (și unele, nu foarte multe, ne plăceau destul de tare) le lipsea, cel puțin, la nivelul lecturii, o latură intimă, o particularitate de care să te atașezi și care să te poată pasiona. În plus, cineștii români păreau mai prețuiți dacă avuseseră multe, multe probleme cu cenzura comunistă. Iar dacă, din cauza acestor hărțuiri, aleseseră să și emigreze, cu atât mai bine pentru mitul lor.

În aceeași perioadă, filmele lui Cristi Puiu, ale lui Cristian Mungiu, ale lui Radu Muntean, ale lui Corneliu Porumboiu erau primele succese internaționale din Noul Val, iar cei mai incitanți critici – Alex. Leo Șerban sau Andrei Gorzo – participau prin texte memorabile la canonizarea lor. Începea revoluția cinematografului tinere, cu care aveam norocul să fim contemporani.

Trăiam un moment de revigorare a filmelor românești, în care, însă, reperele rămăneau aceleași: în primul rând, Pintilie și Ciulei, apoi Daneliuc, Tatos, Săucan și alții, și doar li se adăugau unele mai recente. Canonul acesta destul de rigid, cuprinzând un număr restrâns de opere și întotdeauna de un singur fel (lungmetraje de ficțiune) nu avea cum să nu li se pară suspect noilor generații de cinefili, obișnuite, dintr-un reflex sănătos, să chestioneze emblemele culturale moștenite. Era un pas firesc apariția unor inițiative susținute și tot mai variate de recuperare a istoriei cinematografului locale din tot felul de perspective contemporane: *queer*, *feministe*, *camp* etc.; la fel, chestionarea supremației esteticului și a *auteur*-ismului în cinema, într-o etapă a evoluției critice pe care culturi cinefile mai mari (Franța, SUA, Marea Britanie etc.) o parcurseseră cu câteva decenii mai devreme.

Însă, factorul cel mai important pentru reconsiderarea tot mai multor forme de cinema din era comunistă e, cu siguranță, îndepărtarea temporală de anii respectivi. Pentru spectatori ca mine (iar pentru cei născuți ulterior revoluției, nu mai zic) rostogolirea, decenii bune, a aceluiași canon ridică semne de întrebare în primul rând pentru că pare să se fi format într-un soi de bulă, în care, în toată perioada comunistă (și după), ar fi existat doar câteva zeci de filme notabile, toate lungmetraje de ficțiune. Documentarul *Apa ca un bivol negru* e singura excepție, fiind prezent în clasamentele unor critici, dar corespunde datelor canonice generale: e un lungmetraj și printre realizatorii săi se numără Iosif Demian, Stere Gulea, Nicolae Mărgineanu, Mircea Veroiu, Dinu Tănase, adică o parte consistentă a generației '70, remarcată mai ales prin filmele de ficțiune ulterioare. Cu cât ne îndepărtăm mai mult de perioada comunistă, cu atât par, însă, tot mai limitative criteriile după care s-a format canonul cinematografic.

În multe filme din epoca aceea (și nu mă refer doar la cele canonizate) sunt tot mai vizibile și mai atrăgătoare anumite idiosincrazii sau particularități apropiate de sensibilitățile contemporane, dar care au trecut mai puțin

observate și apreciate la momentul lansării lor. Filme de actualitate, cu protagoniste puternice ieșite, măcar parțial, din tiparele vremii – regizorul Lucian Bratu pare să se remarce, aici, printr-o serie de bijuterii: *Un film cu o fată fermecătoare*, *Orașul văzut de sus*, *Drum în penumbră* sau superbul *Angela merge mai departe* – creează un raport mai intim cu spectatorii tineri de azi. Cupluri rebele din producții realizate de cinești inegali, precum Timotei Ursu (*Septembrie*), Savel Stiopul (*Ultima noapte a copilăriei*) sau Șerban Creangă (*Căldura*), stârnesc un interes din ce în ce mai viu prin candoarea și prin insolitul lor, alăturându-se celui, pe bună dreptate canonizat, din *Proba de microfon*, în regia lui Mircea Daneliuc. Tot felul de experimente narative și formale, unele nereușite până la capăt, dar în orice caz incitante, precum *Viața nu iartă* (Manole Marcus, Iulian Mihu), *Anotimpuri* (Savel Stiopul), *Baloane de curcubeu* (Iosif Demian), sau *Stop-cadru la masă* (Ada Pistiner), sunt redescoperite și revalorizate de noua generație. Iar la nivelul filmelor populare, citirile *queer*, feministe, antropologice ș.a.m.d., conferă valențe proaspete și valorizante unor opere mai puțin semnificative în plan strict estetic. E firească revizuirea canonului de către fiecare generație. Or, cum, în România, un asemenea proces pare să fi fost destul de timid parcurs în ultimele decenii, rezultatul e o îmbâcsire și o mistificare a principalelor repere cinematografice și, din acest motiv, o înstrăinare a lor de percepția și de interesele critice ale generațiilor actuale.

Nu ne aflăm încă în punctul în care ierarhia tradițională să fie în pericol, dar parcurgem o etapă de provocare a ei. Nu e clar ce va rezulta la capătul drumului, dar e greu de imaginat că se putea întâmpla ceva mai viu cinematografiei de la noi. Tocmai când farmecul proaspăt câștigătei străluciri mondiale începea să se mai estompeze și filmele Noului Val (cu excepția notabilă a celor realizate de Radu Jude și, parțial, de Cristi Puiu) să se manierizeze, o nouă generație de cinești a debutat, imperfect, dar cu preocupări estetice dintre cele mai eterogene și surprinzătoare. Printre ei, sunt multe cineaste – Ivana Mladenovic, Adina Pintilie, Ana Lungu, Monica Stan, Monica Lăzurean-Gorgan ș.a. –, mai multe ca oricând parcă. Impactul lor asupra domeniului, după o atât de îndelungată dominație masculină (cel puțin la nivelul canonului) dă naștere unei curiozități fără precedent în legătură cu alte realizatoare din trecut. Simultan cu ce se întâmplă în plan internațional,

trăim o perioadă de reconsiderare a artistelor locale și asistăm la intenții critice tot mai clar definite de re poziționare a lor în interiorul tradițiilor cinematografice. Din era comunistă, documentariste precum Ada Pistiner, Florica Holban, Felicia Cernăianu, animatoare precum Geta Brătescu, Tatiana Apahideanu sau Luminița Cazacu, realizatoare de filme de ficțiune precum Malvina Urșianu sau Cristiana Nicolae, scenariste precum Eva Sîrbu, personalități din aria criticii de film precum Ecaterina Oproiu sau Magda Mihăilescu fac tot mai des subiectul unor retrospective, al unor articole sau chiar al unor cercetări academice contemporane.

Dintr-o altă perspectivă, sunt din ce în ce mai des vehiculate tipare cinematografice (documentarul, animația, filmul experimental) cvasi-ignorate de o mare parte a criticii serioase și, implicit, excluse multă vreme din canon. Poate și din cauza poziției marginale în practica de distribuție și de receptare din epocă, având, de obicei, un rol de umplutură în acompanierea lungmetrajelor de ficțiune, redescoperirea acestor filme și, mai ales, a unor opere de autor impresionante (de exemplu, Ada Pistiner, Slavomir Popovici, Mirel Ilieșiu – în documentar, sau Radu Igazsag și Zoltán Szilágyi Varga – în animație) stârnesc tot mai mult interesul. Nu suntem departe de momentul publicării de cărți și de studii mai aprofundate și mai complexe decât în trecut despre structurile de stat dedicate producerii acestora, despre genurile specifice și despre cineăștii marcanți pentru evoluția lor.

Proiecte recente de digitalizare și de repunere în circulație cinefilă a unor filme studențești din era comunistă, multe surprinzător de experimentale comparativ cu cele de lungmetraj realizate în cadrul industriei de stat, extind discuția și posibilitățile unei re așezări a canonului local după coordonate mai variate decât până în prezent. La fel, analiza producției avangardiste a unor grupuri artistice (Kinema Ikon), sau a unor artiști individuali (Ion Grigorescu) și resuscitarea producțiilor cinecluburilor comuniste pot clinti preconcepții de prea multă vreme nemișcate.

E adevărat că tocmai relativa obscuritate a tuturor acestor filme le transformă inițial în apariții exotice, surprinzătoare și seducătoare prin prospețimea lor formală, ceea ce uneori se poate dovedi înșelător la nivelul receptării valorice. Dar faptul că relevanța le-a fost, în mod uzual, minimizată, ceea ce le-a făcut mai puțin influente și, în orice caz, mai puțin prezente în

construcția narativelor importante cu privire la istoria filmului românesc, înseamnă automat că nu pot accede treptat, într-o formă sau alta, la un nivel superior al ierarhiilor cinematografice din România?

Cel mai probabil, precum în alte părți ale lumii, vom participa în următoarele decenii la crearea, în paralel, de ierarhii specializate (unele dedicate ficțiunilor, altele doar documentarelor, altele doar filmelor de avangardă ș.a.m.d.), ce vor sta la baza unui repertoriu canonic tot mai diferențiat și mai dinamic. E greu de crezut că genurile acestea, considerate periferice de mai multe generații de practicieni, de critici și de spectatori, vor avea din start forța să atace frontal canonul consolidat în mai multe decenii și, mai ales, reflexul de a permite să-l acceseze exclusiv lungmetrajele și exclusiv ficțiunile. Efectul reconsiderării critice a mai multor tipare cinematografice și întărirea unor tradiții locale specifice va fi, însă, unul de înnoire, pe toate planurile. Astfel, chiar dacă, să zicem, *Reconstituirea*, *Pădurea spînzuraților*, *Croaziera* vor rămâne, pe bună dreptate, de altfel, în topul celor mai admirate producții românești din toate timpurile, din ce în ce mai des proeminența lor va fi relativizată de filtrarea istoriei cinematografului prin grile foarte particulare și recente.

O altă noutate va fi – este deja, de câțiva ani – o din ce în ce mai mare atenție acordată normei, în detrimentul excepționalului. Ține, mai degrabă, de domeniul firescului că publicul și criticii au tendința să remarce, în general, acele opere contemporane care ies în evidență comparativ cu media realizărilor de la un anumit moment. Asta presupune inclusiv că orice film este perceput inițial prin intermediul unor criterii vehiculate la data apariției sale. Or, preocupările și grilele valorice ale receptorilor se modifică, în timp, în funcție de tot felul de factori (ideologici, economici, culturali etc.), iar un canon prea multă vreme neactualizat riscă să rămână desuet. Totodată, e riscant să emiți judecăți de valoare prea tranșante despre arta din trecut, în lipsa cunoașterii contextelor care au generat-o. Tocmai de aceea devine esențială recuperarea și analizarea, din tot felul de perspective, a unei părți cât mai consistente a producției aparținând perioadei respective. Într-un astfel de proces multistratificat se desprind, inevitabil, o serie de opere mai incitante decât altele similare, care pot, în timp, accede în vârfurile ierarhiilor din domeniu.

Trăim, după toate aparențele, o perioadă de efervescență: nu una revoluționară – și poate nici nu ar fi dezirabil să se transforme în asta –, ci una de reaşezare, de reconsiderare a criteriilor valorice ce au părut prea multă vreme imuabile. Din cauză că anumite categorii de filme (documentare, animații, filme experimentale), trecute cu vederea, în general, de critica și de istoriografia de la noi, rămân în continuare greu accesibile, în ciuda unor inițiative multiple de a le aduce la lumină, va mai fi nevoie de timp până la cunoașterea detaliată a majorității producțiilor din perioada comunistă. Doar după apariția multor studii aprofundate și după prezentarea și discutarea din mai multe unghiuri a acestor filme ne putem aștepta la o acceptare a importanței lor pe scară largă. Ne aflăm în primele stadii ale procesului, dar măcar a început.

Constantin Pârvulescu

Politicile adaptării patrimoniului literar al socialismului de stat

Cinema-ul nu reia partituri scrise din trecut, precum o face teatrul. Deci, nu se poate vorbi despre o reluare a unor scenarii similar felului în care se vorbește despre o nouă montare a unei piese. Un scenariu se scrie pentru o ecranizare, iar viața lui se încheie o dată cu cea a peliculei. Ca echivalent filmic al re-montării s-ar putea indica fenomenul *remake*-urilor (un film este produs din nou), dar acesta e foarte rar în cazul cinema-ului românesc. Într-un sens mai larg, pot fi considerate *remake*-uri documentarul *Marele jaf comunist* (Alexandru Solomon, 2004) și lungmetrajul de ficțiune *Closer to the Moon* (Nae Caranfil, 2014), ambele dezvoltând conținutul unui film din anii 1950. Tot o specie de *remake* este re-ecranizarea în 1994 a piesei de mare notorietate în vremea socialismului de stat *Titanic vals* de Tudor Mușatescu (regia Dinu Cernescu) care relua o adaptare din 1965. Lista însă se cam oprește aici.

Nici fenomenul de *sequeling* postsocialist nu se dovedește a fi prea răspândit și nici nu a beneficiat de succes în rândul producătorilor de film. Această carență se explică prin orientarea postdecembristă către cinema de autor și de artă. Acest tip de cinema pune accent pe aura și unicitatea produsului artistic și se distanțează de practicile comerciale de reluare și reproducere de conținut precum cel de *sequeling* sau cel de serializare. Încercările de a recicla conținut filmic predecembrist nu au făcut valuri. Un exemplu este continuarea cu titlurile *Liceenii Rock'n'Roll* (1991) și *Liceenii în alertă* (1993) a popularelor comedii romantice de tineret *Declarație de dragoste* (1985) și *Liceenii* (1986). După 1989, critica și publicul așteptau poate noi valori și forme de expresie ale culturii adulților în devenire și au evaluat atât tematica, cât și *coolness*-ul acestor continuări ca fiind tributare regimului răposat.

Ca atare, în absența *remake*-urilor și reluărilor, s-ar putea lua în calcul ecranizările postdecembriste ale unor opere aparținând patrimoniului literar al socialismului de stat. Astfel de proiecte sunt mai numeroase. Înainte de a mă referi la unele, e necesar însă să subliniez că procesul de adaptare este creativ.

Implică o interpretare a textului sursă, iar o interpretare are puterea de a evidenția, accentua, șterge sau resemnifica anumite specificități ale materialului original, în special de a-l realinia priorităților artistice și ideologice ale prezentului. Nu surprinde deci că adeseori adaptarea circulă în spațiul public cu un nou titlu (chiar cu mai multe, dacă filmul e distribuit internațional) și cu numele regizorului și anul premierei atașate titlului și nu evidențiind semnatarul textului sursă.

Iată câteva dintre încercările postdecembriste de a transpune pe ecran și în prezentul postdecembrist opere de notorietate ale perioadei 1945-1989.¹ Romanul *Fețele tăcerii* de Augustin Buzura (1974) este adaptat, în 1991, cu titlul *Undeva în est* de Nicolae Mărgineanu. *Patimile după Pitești* (1981) de Paul Goma se transpune pe ecran în 1991 cu titlul *A unsprezecea poruncă* de Mircea Daneliuc. Nuvela *Ningea în Bărăgan* de Fănuș Neagu (1960) devine, în 1991, *Casa din vis*, în regia lui Ioan Cărmăzan. Romanul *Al doilea mesager* de Bujor Nedelcovici (1985) se metamorfozează, în 1993, în *Somnul insulei* de Mircea Veroiu, iar *Cel mai iubit dintre pământeni* de Marin Preda este transpus pe ecran, în 1993, cu același titlu de Șerban Marinescu. Tot omonim sunt ecranizate *Moartea unui artist* (1964) de Horia Lovinescu, în 1991, de către Horea Popescu, *Atac în bibliotecă* (1985) de George Arion, în 1993, de către Mircea Drăgan, precum și nuvela *Caravana cinematografică* (1985) de Ioan Groșan, în 2009, de către Titus Muntean. Probabil cea mai aclamată adaptare postdecembristă o constituie *Balanța* de Lucian Pintilie (1992) după textul omonim de Ion Băieșu (1985), iar cea mai recentă și cu un consistent succes de public (la standarde românești) este *Moromeții 2* de către Stere Gulea, în 2018 – tot omonim după volumul II al clasicului lui Marin Preda (1967) și al cărții *Viața ca o pradă* (1977). Tot aici se mai poate adăuga ecranizarea cu titlul *Binecuvântată fii, închisoare* (Nicolae Mărgineanu, 2002) a unui text literar publicat în afara granițelor. E vorba de adaptarea textului omonim publicat de Nicole(ta) Valéry-Grossu, în 1976.

Exemplele de mai sus relevă un trend. Majoritatea ecranizărilor operelor predecembriste s-a realizat în prima jumătate a anilor 1990. Există câteva explicații. Una este temporală. Creatorii de film abordează opere literare dintr-un

¹ Există și adaptări postdecembriste ale unor opere de dinainte de 1945 – în special literatură din perioada interbelică. Spre exemplu, nuvela *Domnișoara Christina* de Mircea Eliade a beneficiat de două ecranizări cu același titlu, una în 1992, în regia lui Viorel Sergovici; o a doua în 2013, în regia lui Alexandru Maftai.

trecut apropiat pentru că sunt considerate de actualitate. Ca atare, anii 1990 adaptau texte ale anilor 1970 și 1980, tot așa cum, spre exemplu, producătorul și regizorul Tudor Giurgiu adapta, cu titlul *Legături bolnăvicioase* (2006), romanul omonim al Ceciliei Ștefănescu din 2002, iar Cristian Mungiu cu *După dealuri* (2012) romanele nonficionale din 2006 ale Tatianeii Niculescu Bran (*Spovedanie la Tanacu* și *Cartea judecătorilor*). O altă explicație e că regizorii adaptărilor anilor 1990, Daneliuc, Veroiu, Mărgineanu ș.a. își consolidaseră deja cariera înainte de 1989. Se simțeau legați de operele literare predecembriste și confortabili cu tematica și viziunea lor. Nu este exclus nici că unele dintre aceste proiecte ale anilor 1990 fuseseră deja planuite înainte de 1989, că acumulasera viață de sertar sau că, din motive de birocratie, buget și negociere a conținutului, fuseseră surprinse de schimbările politice ale lui 1989 în diverse stadii ale reproducției sau chiar producției.

Exceptând *Balanța* și *Moromeții 2*, aceste ecranizări ale anilor 1990 au avut priză limitată la public și critică. Majoritatea reprezintă transpunerea pe ecran a literaturii „obsedantului deceniu” – parcă un produs a unui obsedat deceniu (anii 1990), obsesia devenind denunțarea comunismului. Modestul succes al acestor filme sugerează că, fie conținutul adaptat își pierduse relevanța în epoca post-1989 (vezi dezbaterile în cultura română despre lipsa de consistență a literaturii de sertar), fie că adaptarea lor fusese neinspirată. În opinia mea, cea de-a doua explicație se impune nu doar ca mai plauzibilă, ci și ca mai demnă de detaliere. E necesar, însă, să se facă distincția între „neinspirat” din punct de vedere estetic – de la scenariu și imagine până la interpretarea actricească și calitatea sunetului; „neinspirat” din punct de vedere al *timing*-ului – în sensul că publicul anilor 1990 își pierduse rapid apetitul pentru propunerile artistice ale unor autori literari și regizori din trecut; și „neinspirat” din punct de vedere ideologic.

Lipsă de inspirație estetică și ideologică se poate observa în faptul că, după 1989, operele literare predecembriste au servit drept vehicul al articulării unui comentariu istoric. Din scrieri ale epocii socialismului de stat, aceste texte au devenit, prin adaptare, intervenții audiovizuale într-o dezbatere *asupra* memoriei acestei epoci. Contribuția acestor voci s-a dovedit, desigur, critică, la loc de frunte pe ordinea de zi a adaptării aflându-se incriminarea socialismului de stat și a practicilor sale de guvernare, precum și dezidentificarea autorilor incriminărilor de epoca în cauză. Posibila critică șoptită a textului-sursă

împotriva regimului, atât cât se putea cârți în epoca articulării ei, ia formă vehementă, iar adaptarea își asumă un rol de a spune pe nume ceea ce, până în 1989, se putea doar sugera.

Critica și istoria de film de limbă română au sancționat asumarea pripită a acestui rol de portavoce al adaptării. A spune răspicat și revoltat pe nume și a arăta cu degetul, în locul aluziei și al sugestiei, nu încalcă doar numeroase protocoale estetice ale artei – dar și contribuie insistent la o criză identitară, cauzată de schimbarea adusă de 1989, o schimbare de regim, moduri de viață și priorități individuale și colective. Astfel, se poate observa și carența de *timing* al esteticii adaptării. La începutul lui 1989, publicul românesc trecea printr-un proces complex de regăsire de sine, iar violența simbolică cu scop exorcizant propusă pe ecran de filme precum *A unsprezecea poruncă* sau chiar *Balanța* putea oferi doar un limitat serviciu terapeutic. În procesul de vindecare a unor răni produse de despărțirea de o lume, replica șoptită, aluzia și respectul față de nereprezentabilitatea traumei joacă un rol important. Din păcate, actualizările filmice ale anilor 1990 nu le-au dat atenția cuvenită.

În contrast, cinema-ul anilor 2000 și al generației acestei decade nu a mai adaptat scrieri din trecutul pre-1989, ci doar folclor urban socialist. Un exemplu e filmul omnibus *Amintiri din epoca de aur* (diverși regizori, 2009). Atunci când a comentat vizual momentul 1989 și s-a implicat în dezbaterea despre memoria perioadei care l-a precedat, acest cinema al unei noi generații a ales o altă retorică. Proiecte precum *Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii* (Cătălin Mitulescu, 2006) sau *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile* (Cristian Mungiu, 2007) au dat dovadă că au înțeles că memoria lui 1989 trebuie tratată cu delicatețe. Poetica lor a scos la iveală că demnitatea umană a celor mulți și anonimi, cetățeni care au trăit în dictatură, trebuie respectată, în special la nivelul vieții de zi cu zi. Chiar când a apelat la registrul comic, acest cinema s-a abținut să facă uz de adaptare pentru a spori contrastele și a genera satiră. Ca reflecție și comentariu asupra memoriei epocii textului-sursă, adaptarea s-a pronunțat, după cum au formulat diverși istorici de film, minimalist, ezitant, sau estompat, din spatele unei vitrine reci menite să împiedice pe cât posibil proiecția dilemelor prezentului asupra a ceea ce este adus la viață din trecut.

În ceea ce privește substratul ideologic al adaptărilor anilor 1990, registrul în care s-a procesat patrimoniul literar predecembrist a fost anticomunismul. Astfel, *Undeva în est*, *A unsprezecea poruncă* sau *Binecuvântată fii*,

închisoare, profită de localizarea în trecut pentru a denunța barbaria non-europeană (și non-creștină) a socialismului de stat. Analiza acestor producții a arătat că predomină personaje stereotip precum securistul sadic, activistul fanatic sau, după caz, cinic; și victima inocentă, hiperdemnă și violată. În decor predomină noroiul, barăcile, locuințele în ruină, subsolurile clarobscur, masa de interogatoriu și sârma ghimpată. *Balanța* mizează pe denunțarea anarhiei și corupției din centrul guvernării comuniste, pentru a evidenția periculoasele tradiții ale unui Orient european incapabil de civilizație. *A unsprezecea poruncă* recurge la parabolă: lagărul socialist e o pădure minată, iar izolarea ei de restul lumii generează forme de comportament monstruoase. *Binecuvântată, fii închisoare* propovăduiește un nou crez, fundamentalismul creștin ortodox, servind drept contradiscurs celui bolșevic.

Chiar dacă, mai degrabă, o meta-adaptare, adică doar în parte o prelucrare a textului-sursă și mai mult o reconstituire a procesului creării acestuia și a unor fapte conexe, efortul lui Nae Caranfil, în *Closer to the Moon* (2014), merită menționat aici. Virtutea filmului nu constă doar în a propune, prin adaptare, un mod de abordare original al „obsedantului deceniu”, ci și în confruntarea anticomunismului ca perspectivă a adaptării. În contextul a mii de kilometri de peliculă angajate în discreditarea en-gros a anilor 1950, proiectul lui Caranfil este relevant pentru că evidențiază poate mai îndrăzneț decât cele menționate mai sus dependența ideologică a adaptării și înrădăcinarea sa în prezent. Având ca obiectiv premiere în SUA și în cinematografele Europei și fiind, ca atare, mai puțin preocupat de participarea în bătăliile domestice privind rememorarea socialismului de stat, filmul face uz de comic, o distribuție străină și de pârgăile estetice ale cinema-ului comercial pentru a propune nu doar activiști comuniști buni și rezonabilitatea aspirației de a trăi într-o lume fără clase sociale, ci de a demonstra că, atâta vreme cât se găsește o perspectivă convingătoare de prezentare, o adaptare își poate impune propria ideologie culturală și estetică.

Exemplele de mai sus relevă că adaptarea are o contribuție artistică și ideologică determinantă. Ele îmi susțin, de asemenea, opinia că obstacolul principal cu care se confruntă adaptarea unor texte din trecutul socialist nu îl constituie, în principal, faptul că operele socialismului de stat sunt „datate”, sau „contaminate” ideologic. Aceste calificative sunt la fel de apte pentru a descrie perspectiva artistică și ideologică a adaptării, adică datarea

anticomunismului și efectul său toxic. În acest sens, o provocare o constituie depășirea *habitus*-ului intelectual și artistic de a recurge la acest registru. Cred că mulți oameni de film evită să abordeze producția literară a epocii socialismului de stat nu din lipsă de curiozitate, ci pentru că nu au în dotare instrumentele analitice sau consideră că cultura contemporană nu le oferă contextul propice apropierii de aceste texte, altele decât perspectiva deja uzată a anticomunismului împreună cu umbrele sale jungiene, de asemenea ironizabile, nostalgia și parodia.

În concluzie, consider că tributul plătit de patrimoniul literar românesc al perioadei socialismului de stat discursurilor hegemonice ale vremii nu constituie un impediment în transpunerea acestui patrimoniu pe ecran, în prezent. Eventuale omagii mai profunde sau mai superficiale aduse ideologiei de stat socialiste, precum și alte stângăcii ce țin de tinerețea culturii scrise românești și de recenta urbanizare a societății românești, pot fi decupate sau cizelate în procesul de adaptare în cazul în care textul-sursă propune o poveste de calitate, personaje complexe și un univers artistic original. Mai mult, particularitățile socialismului de stat, adică aceste plecaciuni ideologice menționate adeseori de cei ce ridică sprânceana, pot chiar servi drept atu artistic și intelectual în contextul omogenității ideologice a prezentului marcat de capitalismul globalizat. Prin adaptare, se pot recupera perspective originale asupra vieții ale acestor vremuri, de la tematizarea iubirii și a problemelor de familie, la viața civică și consum. Alte cinema-uri ale fostului lagăr sovietic, precum cel polonez (vezi, spre exemplu, filmele lui Pawel Pawlikowski), au descoperit deja perspective originale care să permită exploatarea mai în adâncime a patrimoniului cultural al epocii socialismului de stat. Există semne că și în România un astfel de demers e posibil, poate inspirat de filmele lui Mungiu și Caranfil, precum și de un film precum *Hawaii* (Jesús del Cerro, 2017), chiar dacă nu vorbim încă de adaptări.

Claudiu Turcuș

Audiența, memoria, inerția instituțională

Teatrul este o artă prin excelență intermedială. Dimensiunea lui spectacologică este determinată și, totodată, condiționată de contextul dramaturgiei, de particularitățile regizorale, respectiv de posibilitățile distribuției dincolo de momentul premierei sau al unei anumite stagiuni. Modul în care un text dramatic circulă în alte epoci, dacă este montat sau, dimpotrivă, repudiat din repertoriul unei perioade, depinde de numeroase motive ce pot varia de la poetica generațională a regizorilor, politicile instituțiilor teatrale, preferințele publicului sau agenda politică, identitară sau artistică, structurată de către diverse discursuri publice. Nefiind un specialist în teatru, mă mulțumesc cu o intuiție: absența „canonului” socialist în repertoriile de după 1989 este, probabil, cauzată de grila de lectură anticomunistă din anii nouăzeci, care a redus producția culturală – cam în toate domeniile artei – la opoziția colaboraționiști *vs.* subversivi (în raport cu partidul Comunist). Un alt argument, dar pe care-l consider mai degrabă secundar, ar fi că o parte consistentă a dramaturgiei anilor respectivi este marcată de sigiliul momentului istoric, găsindu-și greu o rută de semnificație consistentă în lumea de după 1989. Simplificând, justificarea dezinteresului pentru montarea pieselor scrise sub comunism s-ar putea să țină de irelevanță estetică sau de neaderență imagologică. Ceea ce este foarte incitant, din punctul de vedere al cercetării unei epoci de producție culturală, s-ar putea să fie complet neinteresant pentru consumul cultural contemporan. Firește, este evident că lucrurile sunt mult mai complicate decât atât.

Filmele socialiste, în schimb, au continuat să fie foarte prezente în rețele alternative de distribuție (platforme media, televiziune, *youtube*, *site-uri* specializate, festivaluri de profil), fiind, cu timpul, tot mai detașate de contextul lor „comunist” și consumate ca produse artistice. Raportarea, după 1989, la filmele socialiste trebuie să țină cont, așadar, de *palierul audienței*. Ce vreau să

spun este că, alături de grila binară menționată – filme corupte de ideologie *vs.* autonome estetic (care a dominat, ca surogat conceptual, cercetări altfel documentate și originale), s-a dezvoltat și o rută de receptare a publicului larg, care a mers, cumva, paralel. Filmul socialist este foarte consumat astăzi, dar nu de către nostalgicii comunismului, ci de către cinefilii și cetățenii nostalgici după o industrie de film de calibrul. Dacă ar fi să analizăm comentariile oamenilor, pe platformele unde aceste filme se redifuzează, un fapt evident reiese: filmele respective sunt considerate bine realizate, jocul actorilor este perceput drept unul profesionist, decorurile grandioase, efectele speciale sunt invocate cu nostalgie. Toate acestea nu pentru că „în comunism era mai bine”, ci pentru că, spre deosebire de filmul românesc contemporan (considerat elitist, de festival), acestea ofereau cu adevărat divertisment de calitate sau promovau valori identitare puternice (ideea de națiune, bunăoară). Sergiu Nicolaescu, de pildă, este un regizor fanion, un star al acestui bazin popular de receptare, inclusiv în ultimii douăzeci de ani. Această perspectivă deconstructiv-revizionistă asupra filmelor comuniste își așteaptă încă cercetătorii. Cert este că, metodologic, instrumentele din teoria receptării – analiza formalist-estetică – conduc la concluzii semnificativ diferite în raport cu studiile audienței.

Palierul memoriei este, de asemenea, relevant și vizează modul în care socialismul apare reprezentat în cinema-ul tranziției. Perspectiva tranziției a generat o deconspirare a ecranului ideologic prin care comunismul este reprezentat, adică apropiat. Ceea ce am numit *anticomunismul retrospectiv* cuprinde filme ce abordează efectiv perioada socialistă, concentrându-se realist sau parabolic pe denunțarea represiunii politice: familii de țărani abuzate, intelectuali care se revoltă, anchetatori învinși de sistem, cascadori subversivi, cântărețe anarhice, profesoare urmărite, securiști (dez)umanizați, cotidianul tern, pădurea-lagăr, hotelul distopic, insula totalitară. *Anticomunismul reactiv*, pe de altă parte, se constituie din filmele a căror temă este efectiv prezentul tranziției: o epocă distrusă, infrațională, confuză, săracă, plină de violență și de resentimente. România este un loc de unde trebuie evadat, un spațiu definit drept consecință gravă și tristă a comunismului, în care oamenii urlă, sexul abundă, banii se devalorizează repede și toată lumea se descurcă la limită. Personajele sunt ticăloși, impostori, victime. Agenda politică e ținută de comentatori, justițiar și moraliști. Urmând distincția lui Jeffrey K. Olick dintre

collected memory (memoriile individuale) și *colective memory* (constructul social), Maria Todorova observă faptul că rememorarea „e polisemică prin natură; vor fi întotdeauna amintiri care vor rezista politicii memoriei produse de autorități și instituții reductive prin definiție”. Totuși, în cinematografia românească a anilor nouăzeci, această polisemie subversivă a rememorării comunismului nu poate fi susținută. Este epoca unei reacții viscerale față de relațiile sociale instituite în vechiul regim totalitar. Un grotesc generalizat, o mizerie împovărătoare a vieții și o disfuncționalitate a societății (care invadează inclusiv imaginarul tranziției), domină filmele regizorilor români importanți ai perioadei comuniste. Odată cu filmele Noului Cinema Românesc, rememorarea comunismului trece într-o altă etapă. După 2000, avem de-a face cu o schimbare de paradigmă manifestată printr-o distanțare neutră, nostalgică, burlescă, sau ironică de comunism. Analizând dintr-o perspectivă filosofic-istorică filmele din 2006 despre revoluția română din decembrie 1989, Constantin Pârvulescu notează că acestea „erau artefactele unei memorii generaționale diferite”. Argumentul ambiguității, al neutralității creatoare specifice noului cinema românesc, este compatibilizat cu perspectiva ironică, dar conciliantă asupra comunismului. În acest demers de căutare al unei situații regizorale echilibrate, conștiința etică a lui Puiu, Porumboiu sau Mungiu este absorbită de o conștiință estetică pregnantă. Ei sunt natural sofisticați și programatic echidistanți. Ce înseamnă asta? O preocupare sporită pentru formă și un refuz permanent de a-și deconspira poziția ideologică. Simplu spus, din această joncțiune a *reflecției* cu *prudență*, s-a născut succesul noului cinema românesc. Iar comunismul a încetat să fie vinovat chiar pentru orice.

În fine, *palierul instituțional* relevă faptul că filmul socialist a rămas pe agenda culturală a tranziției inclusiv prin practicile de producție și modul în care a fost reorganizată industria de film după 1989. Unele filme produse spre finalul anilor '80 au ajuns să fie distribuite abia după 1989 (deși nu putem vorbi despre un fenomen, ci, mai degrabă, despre o formă de recuperare a unor produse considerate a fi valide chiar și în lumea nouă). Cum poate fi dedus din parcurgerea numelor celor care au condus casele de producție, în anii nouăzeci, s-a încercat o redistribuire a puterii politice în câmpul industriei cinematografice. Unele dintre studiourile de stat, care primeau finanțare constant, prin CNC, au fost preluate de regizori români „subversivi” înainte de

1989 (Mircea Daneliuc, Dan Pița), dar o parte consistentă a finanțărilor mergea către polul Sergiu Nicolaescu, cel mai popular și vizionat regizor român înainte de 1989, de numele lui fiind legate filmele istorice ale naționalismului ceaușist. În acest sens, am putea vorbi despre o oarecare democratizare a accesului la resurse, în condițiile dez-etatizării și, implicit, descentralizării industriei de profil. Pe de altă parte, Ministerul Culturii finanța direct casa de producție condusă de Lucian Pintilie, care se întorcea din exilul său francez, fiind considerat un autor de importanță națională. Practic, cum observă undeva Andrew Baruch Wachtel, marea miză a acestui proces de (re)legitimare a cinematografilei este aceea de a rămâne încă relevant, ca intelectual/regizor, după comunism. Anticomunismul a servit acestei legitimări, dar impactul public al artiștilor nu a mai atins niciodată cota anilor '60-'80. Însă, politica culturală și managerială a acestor autori – poate cu excepția notabilă a lui Pintilie, care a colaborat încă din anii nouăzeci cu unii dintre pe atunci foarte tinerii regizori ai Noului Cinema Românesc – a vizat, mai degrabă, finanțarea propriilor proiecte decât implicarea în dezvoltarea unei strategii unitare, eventual naționale. Restructurarea instituțională, regândirea unor politici publice și a unei legislații care să includă măsuri eficiente de relansare a producției și a distribuției – toate acestea nu s-au făcut, în principiu, deoarece lipsea expertiza managerială care să permită adaptarea la noile condiții socio-economice. Cum remarcă Petr Szczepanik, invocând conceptul lui Fernand Braudel, *longue durée*, „mentalitățile colective ale celor angajați în domeniul industriei cinematografice se dezvoltă cu o viteză semnificativ mai lentă față de modificarea vertiginoasă a istoriei prin evenimente ce afectează domeniul filmului, la intersecția lui cu politicul”. Din acest punct de vedere, anii nouăzeci sunt, mai degrabă, o continuare inerțială a anilor optzeci, negându-i constant pe aceștia din urmă, deci modul centralizat-etatist de producție culturală și, bineînțeles, comunismul.

Noua Dramaturgie

Laura Pavel

Ficțiuni dramaturgice despre comunism

...Sala s-a trezit, râde și câțiva aplaudă, e un complot al sălii și al scenei în fiecare cuvânt, în replicile cu două, cu trei înțeleșuri, vor să priceapă ceva din prezent prin povestea aia din alt prezent, iluzoriu, ca și când neputința aia de pe scenă ar avea vreo legătură cu viața lor de acum (...)

Alina Nelega, *Ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat*¹

Modul în care era ficționalizat și idealizat trecutul „glorios”, în sens naționalist, atât în textele ideologic-propagandistice, cât și în cele beletristice de dinainte de '89, este astăzi tot mai adesea denunțat și demitologizat parodic. Eseul de față analizează câteva texte dramaturgice de după 1989, care pot fi considerate politice, reprezentative fiind pentru nevoia autorilor dramatici contemporani de a revizita critic ideologiile național-identitare din perioada realismului socialist și din cea a „estetismului socialist”² (Mircea Martin) al anilor '70. Sunt piese care au compoziția unor palimpseste, adesea accentuat parodice. Intriga și mesajul lor se bazează de multe ori pe o canava intertextuală, iar evenimentele evocate sunt pe de o parte istoricizate, situate cu un ochi critic-șfichiuitor în contextul lor socio-istoric, iar pe de altă parte recontextualizate, cu o „morală” implicită. O strategie demitologizantă – în plan estetic, dar având relevanță etică –, de redimensionare a identității noastre culturale, politice și sociale, poate fi sesizată, cum voi arăta, în diversele forme de distanțare, înțeleasă în accepțiune postbrechtiană.

¹ Alina Nelega, *Ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat*, Iași, Polirom, colecția EGO proză, 2019, p. 141.

² Vezi Mircea Martin, „Despre estetismul socialist”, în *România literară*, XXXVII, 2004, nr. 23, pp. 18-19. După cum demonstrează Mircea Martin, perioada dintre 1965 și 1975, până prin 1978, este dominată de ideologia culturală a „estetismului socialist”. Criticul analizează un fenomen ambivalent, ideologico-estetic, a cărui importanță a fost aceea de a contrabalansa doctrina realismului socialist.

Intertexte și parodii politice

Discutând „frecventarea asiduă” a marilor piese shakespeariene în Est, criticul Marian Popescu se referă la modul în care regizorii și dramaturgii de aici îl reinterpretează pe Shakespeare prin prisma relației politicului cu istoria: „Pentru Vest, Shakespeare, în special după anii '60, după mai 1968, începe să piardă din interes, în timp ce în Est opera sa devine, mai ales în România, un ax al *culturii limbajului esopic*”³. Nu mai puțin însă, dialogul intertextual cu textele shakespeariene continuă fervent după 1990, relevant fiind, de pildă, cel intitulat, cu subtilă ironie retorică, *Repetabila scenă a balconului*, al lui Dumitru Solomon. În piesă regăsim amprenta bine-cunoscutelor drame de idei și a comediilor amare, cu iz filosofic, semnate de Solomon anterior, în perioada comunistă (*Socrate. Platon. Diogene câinele, Elogiul nebuniei*). Având ca punct de plecare shakespeariana *Romeo și Julieta*, farsa politică *Repetabila scenă a balconului* (distinsă cu Premiul UNITER în 1995) poate fi citită ca o parabolă, în tonalitate gravă și ludică totodată, despre raportul ficțiune–realitate. Între real și ficțional se dau bătălii în sfera artisticului, apoi aceeași dualitate se regăsește în tribulațiile amoroase ale cuplului – un fel de poncif livresc, deci cu atât mai ușor de deconstruit. În fine, fricțiunile dintre real și imaginar se întrevăd – cum altfel? – în tribulațiile politice contemporane: conflictul dintre „criptocapuleți” și „montagușați” redă ciocnirea postdecembristă între „criptocomuniști” și „partidele istorice”. Într-un dialog cu Marian Popescu, Dumitru Solomon analizează „spațiul politic”⁴ care este, prin excelență, balconul – fie acela al tragicilor îndrăgostiți, fie balconul de la Roma, de unde perora Mussolini, fie cel din București, de la care se adresa mulțimii Ceaușescu, sau, mai apoi, cel de la Universitate. Dominată de acest metapersonaj al balconului, *Repetabila scenă...* conține o piesă în piesă... în piesă, așadar o structură în spirală, în care povestea de iubire shakespeariană lasă locul polarizărilor politice contemporane din sfera „reală”. Iubirea celor doi, minată de conflictul dintre casele Montague și Capulet, devine o relație de putere. Iar simptomatic mi se pare că *raisonneur*-ul B prevestește, acompaniat de cor, acțiunea, ca pentru a provoca reflecția lucidă, distanțată, a publicului, în tradiția teatrului epic:

³ Vezi Marian Popescu, *Scenele teatrului românesc. 1945-2004. De la cenzură la libertate*. Studii de istorie, critică și teorie teatrală, București, Unitem, 2004, p. 147.

⁴ Vezi Dumitru Solomon, *Repetabila scenă a balconului*. Piesă într-un act urmată de două conversații inedite ale autorului cu Marian Popescu, București, Unitem, 1996, p. 80.

...Masele se vor împărți în două!
 Corul: Capulet și Montague.
 B: Republicani și monarhiști. Proprietari și
 chiriași. Reformiști și fripturiști. Avangardiști și
 post-moderniști!

La rândul ei, Doica crede, nici mai mult, nici mai puțin decât într-o „mafie internațională a balcoanelor”, pe când personajul B instigă de din balcon la șovinism și violență în numele unui „om nou” – horribile dictu:

Să ne unim împotriva uzurpatorilor din irealitate!
 [...] Lumea asta nenorocită, de leneși, lași,
 profitori și străini! [...] Trebuie să construim o altă
 lume! Un om nou! [...] Spargeți capetele! ...Mutați
 fălcile!

Până la urmă, conflictul, politic și metatextual deopotrivă, are lor între susținătorii realului și cei ai imaginarului. „Morala” finală este sumbră: ca printr-o ironică fatalitate, imaginarul se transformă într-un instrument al manipulării ideologice. În parabolele dramatice scrise de Dumitru Solomon înainte de '89, înclinația filosofardă și miza etică erau modalități de a ignora – sau de a evada din – contextul ideologico-propagandistic al epocii. În schimb, caracterul parabolic al piesei *Repetabila scenă a balconului*, în care realul și imaginarul se înfruntă, ține de o strategie de raportare critică la dilemele identitare ale tranziției din anii '90.

Tot pe canavaua unui text shakespearian se construiește și farsa tragicomică *Richard al III-lea nu se mai face sau Scene din viața lui Meyerhold* (2005), de Matei Vișniec. Aici, o scenă de un grotesc debordant, *punere în abis* a parodiei în ansamblu ei, este cea a nașterii „omului nou”, a „copilului-marionetă”. Copilul, născut bătrân, s-ar zice, se transformă rapid într-un monstruos cenzor al regimului stalinist. După ce își potrivește pe cap coroana shakespearianului Richard III, „tovarășul nou-născut” îi face un rechizitoriu ilar propriului tată, faimosul regizor rus Meyerhold:

COPILUL: De ce încerci tu, tăticule, să-ți bați joc
 în această scenă de organele de securitate ale țării
 noastre?
Meyerhold îngheață brusc, devine rigid, brusc
seamănă și el cu o marionetă și începe să-și facă

autocritica [...].

MEYERHOLD: Tovarășe prunc nou-născut, eu nu recunosc nicidecum că aș fi...

COPILUL (*se răstește la el cu o voce lătrătoare*):

Tacă-ți fleanca, putreziciune reacționară ce ești...

Tu chiar crezi, tovarășe tată nedemn, că organele securității nu știu să citească printre liniile regiei tale putrede?

Tonalitatea tragicomică se regăsește, la Vișniec, în *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal* (2001), piesă relevantă pentru un anume tip de teatru politic demitologizant. Tematica politică a dramei este pusă în evidență de atmosfera spectaculoasă, tensionată, de tip thriller: între personaje, se remarcă fantomele lui Stalin, Lenin și Troțki. Dacă în cunoscutele sale piese anterioare *Angajare de clown*, *Caii la fereastră* sau *Și cu violoncelul ce facem?* era recognoscibilă parabola de tip postexistențialist, cu semnificație universal-umană, *Istoria comunismului*... aparține unei formule de teatru politic atipic. În ea există atât secvențe de distanțare, în linia celei teoretizate de Brecht, cât și o intrigă cu elemente de „feerie” domestică. O miză importantă pentru dramaturgul româno-francez Matei Vișniec este de a-și contextualiza socio-istoric parabola dramatică. Conținutul politic al acestei parodii a utopiilor totalitare ține în același timp de opțiunea tematică și de efectul de receptare vizat, de impactul emoțional și ideologic asupra publicului. Metafora nebuniei este, în filiația teatrului epic și documentar al lui Peter Weiss cu al său *Marat/Sade*, o *mise-en-abyme* a insanității lumii și a abuzurilor politicului. Există în *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal* o piesă în piesă, cea a „bolnavilor mintal”, care prelucrează longevivul motiv *theatrum mundi*. Ostentația teatralității, prin această piesă în ramă, apare ca o strategie a distanțării, în siajul ideilor brechtienne din *Micul Organon pentru teatru* [*Kleines Organon für das Theater*, din 1948]. După cum, la Peter Weiss, un „nebun” îl joacă pe revoluționarul Jean-Paul Marat, la Vișniec rolul lui Stalin va fi distribuit tot unui bolnav mintal, astfel încât mitologiile politicului sunt deconstruite parodic. Aceleași accente neogotice și parodice se regăsesc în parabola antimilitaristă *Recviem*, unde Stalin, personaj bonom, joacă cărți cu Lenin și cu Troțki.

Dacă se creează un anume *Verfremdungseffekt*, este pentru a fi parodiată pseudologica utopică și discursul mistificator specifice spațiului concentraționar

de tip totalitar. Discursul utopic deconstruit prin *Verfremdungseffekt* poate fi identificat și în alte texte dramatice ale lui Matei Vișniec, de pildă în *Țara lui Gufi*, în *Spectatorul condamnat la moarte*, în *Sufleurul fricii*, sau în *Teatru descompus*. Replicile personajului-scriitor Iuri Petrovski din *Istoria comunismului povestită pentru bolnavii mintal* sunt demne de a fi așezate ca motto-uri ale tuturor acestor texte:

*Spuneți utopie. [...] Totul începe în gura voastră și
apoi se termină în neant... Utooopiiiiiee...*

Cu atât mai simptomatică este psihodrama pe care Petrovski o regizează cu pretenșii bolnavi mintal, definiți și ca „redutabili contra-revoluționari”.

Despre sine la feminin – subiectivitate și deteutralizare

Cea mai cunoscută dintre monodramele scrise de Alina Nelega, *Amalia respiră adânc* (care obține Premiul pentru autori europeni la cel mai important festival New Drama din Europa, desfășurat la Heidelberg, *Heidelberger Stückemarkt*, în 2007) aparține unei specii hibride, a ficțiunii cvasi-biografice. Discursul la persoana întâi, în același timp poetic și parodic, invocă traume personale și comunitare din timpul „epocii de aur” și din perioada postdecembristă. Amalia rostește povești despre sine, rememorându-și traumele și mult mai rarele bucurii, de la copilăria ei de pionieră entuziastă, „devotată” partidului, până la bătrânețea petrecută într-un azil și, în sfârșit, până când se aruncă sau cade dintr-un avion pe cale de a se prăbuși, iar căderea vine ca un eliberator catharsis final. Procesul de storytelling este detașat-ironic, protagonista posedând, alături de eul său ingenuu, o identitate lucidă, suprapusă primeia, ca un meta-rol critic la adresa propriei existențe și a propriului spectacol despre sine.

Amalia interpelează, de fapt, un alter imaginar, un „tu” cu ipostaze diverse – propria ei mamă sinucigașă, propriul fiu împușcat pe când trecea Dunărea la sârbi, înainte de '89, liderul politic dictatorial, sau Dumnezeu însuși. Aceste scene ale adresării Amaliei către un „tu”, fie opresiv, fie empatic, compun niște micropiese monologale, dar cu un puternic dialogism totodată. Paradoxal e că Amalia Alinei Nelega pare că mai degrabă se autocenzurează decât se revoltă, ba chiar refuză să înțeleagă ce i se întâmplă, de parcă ar fi

lipsită de conștiința propriei identități. Dacă face exerciții de respirație adâncă, acestea îi conferă o conștiință fragilă a sinelui, a propriei corporalități, dar și a unei identități psiho-sociale incomplete. Respirația subîntinde o amplă auto-narațiune teatralizată, o „rugăciune” adresată atât lui Dumnezeu, cât și tovarășului comandant comunist. Declarația de „recunoștință” devine până la urmă un exercițiu de recuperare a propriei lucidități, acum ironice și aluzive, emancipatoare:

Mulțumesc.

Pentru copilăria fericită – mulțumesc.

*Pentru somnul liniștit, fără vise,
netulburat de strigătele subterane
ale deținuților politici,
mulțumesc.*

Pentru că ai electrificat țara

*Și m-ai învățat să citesc,
în lumina asurzitoare a becului,
silabisind*

din

Steaua Roșie,

Scînteia,

Steagul roșu,

Convingeri comuniste,

mulțumesc...

...Patria mea e o purcelușă.

O cheamă Fani.

Pe ea au mâncat-o milițienii în frunte cu Tovarășul Comandant.

Pentru acestea toate și pentru multe, multe altele, mulțumesc.

În cazul Amaliei, pare că se verifică tocmai versiunea inversă a preceptului feminist „the personal is the political”/„ceea ce e personal este și politic”; politicul intră abuziv în sfera vieții personale și este internalizat de Amalia, iar autoironia nu poate să o salveze de la manipularea ideologică. Narațiunea ei despre sine, acea „herstory” traumatică, este prea puțin emancipată, în sens feminist. Dimpotrivă, ceea ce ține de subiectivitate este depersonalizat, obiectificat prin mecanismul puterii, patriarhal și autoritarist. Marea Istorie a regimului totalitar este diseminată în micile istorii identitare. Morala parodiei rămâne implicită: micro-istoriile patetice și câteodată grotești conțin, prin caracterul lor anonim, deloc excepțional, un sens al experienței

comunului, cea de dinainte și de după '89, cu victoriile ei temporare, dar și cu ratările ei inevitabile.

Tragicomediile grotești ale Saviane Stănescu⁵ au în centru subiectivitatea feminină nonconformistă, autoflagelantă adesea, asumându-și o poză teatrală pentru a denunța adevăruri incomode. Protagonistele pieselor sale – între care burlesca mumie gonflabilă Labila din *Apocalipsa gonflabilă*, „femeia încă tânără” din *Infanta. Mod de întrebuințare*, suferindă de un straniu masochism psihologic, Eliza cea „amatoare de moarte” din *Moartea fără profesor* (titlu macabru cu rezonanță ionesciană), Daniela din *Waxing West/Să epilăm spre vest*⁶, Ioco, Iono, Ioio din *Iocastele*, sau imigranta moldoveancă Nadia, femeia-clovn din *Aliens With Extraordinary Skills* – sunt „proscrise”, aflate în răspăr cu versiunile acceptate social ale unei feminități canonice, prescriptive. Un nucleu tematic al dramaturgiei sale este regândirea critică a istoriei recente, a traumelor identitare postcomuniste, în plan personal și comunitar, ca în *Waxing West/Să epilăm spre vest*, dar și în *Lenin's Shoe/Pantoful lui Lenin*, asociată cu critica viziunii imperialiste din perspectivă postcolonială (în piesa *For a Barbarian Woman*). Monoloagele sale dramatice ficționalizează parțial, în cheie feministă, dar și în stil mizerabilist și totodată poetic, chiar traseul biografic al autoarei româno-americane. Sunt supuse parodiei, dintr-o astfel de perspectivă, clișee de mentalitate și stereotipurile legate de imaginea României postdecembriste. În *Waxing West*, text dramatic scris de Saviana Stănescu pentru publicul american mai întâi, figurile burlești, de vampiri, ale cuplului Ceaușeștilor apar ca reflexe ale stereotipului mediatic de peste Ocean privind România lui Țepeș-Dracula. De altfel, imaginea autoflagelantă a României revine ca un laitmotiv în dramaturgia românească a anilor '90 și 2000, de exemplu în *T/Țara mea*, de Radu Macrinici, în *Stop the Tempo*, de Gianina Cărbunariu, sau în *România 21* și în *The Sunshine Play* ale lui Peca Ștefan. Dramaturgia politic-emancipatoare a Saviane Stănescu dezvăluie complexe identitare, dar și iluziile est-europeanului provenit dintr-o țară postcomunistă, și nu mai puțin așteptările și prejudecățile occidentalului față de el/ea.

⁵ Din 2001, Saviana Stănescu s-a stabilit la New York, unde a devenit scriitor-rezident al companiei East Coast Artists și a predat cursuri de scriere dramatică și teatru contemporan la New York University, iar ulterior la Ithaca College, ajungând profesor asociat.

⁶ *Waxing West/Să epilăm spre vest*, tr. și pref. Eugen Wohl, postf. Miruna Runcan, Cluj-Napoca, Eikon, 2004; *The New York Plays (Waxing West, Lenin's Shoe, Aliens with Extraordinary Skills)*, introd. John Clinton Eisner, New York, NoPassport Press, 2010.

Alina Nelega

De la teatrul literar la teatrul documentar. Dramaturgia românească între 1989 și 2019

O așteptare înșelată. În loc de introducere

După căderea lui Ceaușescu, nu numai lumea românească, dar și comunitatea internațională așteptau cu sufletul la gură revanșa culturii eliberate de sub dictatură: opere provocatoare (*cutting edge*), izvorând din sertare și din acumulata frustrare a artiștilor sub comunism. Din păcate însă – și chiar vorbind despre toate artele: film, literatură, muzică sau artele vizuale, nu numai despre artele spectacolului (performative) –, fluxul de capodopere care ne-ar fi inundat, iluminând imaginarul nostru obosit, inhibat, cenzurat, epuizat, n-a răbufnit așa cum l-am fi dorit și nicidecum la intensitatea și forța pe care furia umană eliberatoare din decembrie '89 o anticipa.

Practic, incantația generală era că avem nevoie să ne tragem sufletul, să recuperăm timpul pierdut. Așadar, la începutul anilor '90, sunt aclamate restituirile: cei câțiva regizori care trăiau și lucrau în Europa și SUA (printre ei se numără Andrei Șerban și Liviu Ciulei) se reîntorc pentru refaceri nostalgice ale proiectelor cândva faimoase în lumea liberă a anilor '70 și '80: montări generoase, lansând, în circuitul teatral românesc, spectacole emblematice, de care publicul românesc nu avusese parte. În ce privește dramaturgia, mecanismul nu este foarte diferit: oamenii de teatru sunt preocupați de recuperarea pieselor lui Matei Vișniec, poet și dramaturg surghiunit de comuniști, trăind în Paris. Piese sale post-absurde sunt montate năvalnic, între 1990 și 1995, pe afișul fiecăruia dintre cele aproape 50 de teatre de repertoriu ale vremii regăsindu-se măcar un titlu de Vișniec, de obicei, *Angajare de clown*.

Cum teatrul reflectă întotdeauna modelul social și politic care-l generează, România era, la vremea aceea, în mod declarat, o cultură teatrală

funcționând după un model paternalist, totalitar, în care autorul spectacolului era regizorul-dictator, cu drept absolut asupra componentelor spectacolului, de la interpretarea actorului la textul dramaturgului. Era greu de imaginat, pe-atunci, un model de lucru democratic; el ar fi contrazis, în fond, acest *pattern* societal ierarhic, unde regizorul avea (și unii au și azi) statutul de delegat al puterii. Statut periclitat, în cazul montării unui text nou, scris de un autor în viață – o situație în care spectacolul are, fără nicio îndoială, doi autori. De aceea, în pofida lamentațiilor și îndemnurilor iezuite de a scrie pentru scenă, lansate de diverse instituții și de către exponenți culturali, în absența unui context prietenos pentru dramaturgi, textele noi întârzie să apară. Căci, în mod real, ca autor dramatic, aveai două posibilități. Ambele se încadrau în paradigma piesei de teatru ca literatură. Prima era să contribui la miile de pagini neinteresante, publicate fără a fi jucate, scrise de prozatori sau poeți, majoritatea membri ai Uniunii Scriitorilor, îngroșând astfel rândurile clubului de scriitori frustrați, necitiți și complet ignorați de teatre. A doua era să lucrezi cu un regizor, care avea libertatea de a transforma performativ orice fel de text (și, de aceea, masacrul se exercita pe marile texte ale literaturii, dramatice sau nu), să devii funcționarul acestuia, ca dramaturg de scenă, în spiritul a ceea ce, în câțiva ani, avea să fie identificat și denumit de Lehmann, în cartea lui, relevantă pentru teatrul secolului 20, „teatru postdramatic”, adică teatru-după-piesa-de-teatru. Ar mai fi existat, desigur, la modul infantil, și o a treia posibilitate: să iei de bune îndemnurile și oferta concursurilor de dramaturgie și să te aștepți, după ce ai câștigat vreunul, să te mai și monteze cineva. Doar că, până și cel mai vizibil dintre acestea, Piesa Anului, gestionat de UNITER, avea drept scop doar *publicarea* textului câștigător, neasumându-și montarea sau promovarea lui în scopul de a fi produs pe scenă. Pe scurt, nu exista niciun program care să încurajeze sau să finanțeze producerea textelor noi. Nu exista niciun premiu pentru textul în spectacol (de altminteri, nici azi nu există), nu exista, în mod real, interes din partea regizorilor. Dar adevărul acesta era afirmat pe un ton acuzator la adresa autorilor, care nu scriau destul de bine ca să merite atenția celor în căutare permanentă de genii și de capodopere: un cunoscut simptom al sărăciei culturale și al frustrării.

Formarea regizorului de către școala românească de teatru într-o singură direcție, anume ipostaza de autor unic, ține de dorința perfect legitimă de a

emula mari artiști ai secolului XX: Kantor, Grotowski, Schechner, Brook, Barba. Cu o singură observație de fond: toți aceștia, și alții după ei, s-au dezvoltat în culturi teatrale cu o scenă alternativă puternică, în care experimentul real și laboratorul erau posibile. Ceea ce, la noi, cu toate încercările de echivalare, cu toată „rezistența prin cultură”, trebuie să recunoaștem onest că nu s-a întâmplat: în secolul 20, secolul experimentului, secolul regiei, noi nu am avut teatru politic, nu am avut laboratoare, nu am avut curajul de a risca decât vag, schițat și sufocat încă din fașă de cenzură și autocenzură.

Revenind la textul nou și, prin urmare, riscant, devine destul de clar că acesta – ca și autorul dramatic – avea, desigur, nevoie de un alt fel de regizor, de o nouă generație, iar această generație s-a format și a început să se exprime abia la începutul mileniului 3, odată cu valul de teatre independente care a schimbat fața teatrului românesc, devenind, după 2002, cea mai vie, provocatoare și inovatoare parte a sa. Într-o măsură semnificativă, acest lucru s-a datorat noilor texte și noii dramaturgii. Având un alt metabolism decât literatura, textul de teatru, fie el piesă sau scenariu, are nevoie de un alt mediu. Care a fost creat, în lipsa unei tradiții literar-dramatice, de nașterea teatrului independent în România, ca urmare a contextului mai flexibil, mai ales politic, care a permis înființarea programelor de finanțare accesibile în afara sistemului instituțional subvenționat. Lucru care ne-a luat mai mult timp, în România, decât, să zicem, în Ungaria, sau Polonia, sau Bulgaria.

Un argument pentru această logică a demonstrației, care leagă dramaturgia nouă de teatrul independent, îl constituie traseul încercărilor din anii '90 de a aduce texte noi pe scenă, măcar pentru a le încerca viabilitatea. Două sunt cele mai puternice inițiative care au conturat traseul noii dramaturgii: *Dramafest* și *dramAcum*. Acestea s-au dezvoltat în medii alternative, de nișă, cu finanțări minime, coordonate de fundații, asociații, ONG-uri.

În 1997, publicasem deja prima mea piesă de teatru, fiind debutată (obscur) pe scena unui Teatru Național, printre multe titluri de duzină. Dar, datorită Corinei Șuteu, la vremea aceea directoare a Theatrum Mundi, am participat într-o rezidență organizată împreună cu Teatrul Bush din Londra, un centru al noii dramaturgii britanice, ca și Royal Court. Am avut atunci experiența unei culturi în care dramaturgul este respectat și pus în valoare ca generator de concept și perspectivă poetică a spectacolului. Îmi doream acest

lucru, îmi doream altfel de spectacole, altfel de texte. Așadar, cu entuziasm și inocență, am lansat, în 1997, primul program, având drept scop producția de texte noi românești: *Dramafest*. Filosofia proiectului era simplă: să scriem despre lucruri care ne dor și au legătură cu noi, să introducem *workshop*-ul în procesul de creație a textului și să ne asumăm producția textelor, fiind prezenți pe tot parcursul procesului. Adică, să nu mai fim scriitori în teatru și dramaturgi în literatură, ci să devenim autori dramatici. Programul a fost susținut mai mult din fonduri internaționale⁷ decât locale și era încă foarte naiv: se baza pe încrederea în teatrele de repertoriu și în regizori. E drept că, pe-atunci, era utopic să gândești un alt mod de a produce un text decât prin intermediul unui teatru subvenționat. Pe de altă parte, producția de texte noi fiind ieftină, era greu de înțeles de ce nu se monta mai mult. Chiar mai greu de acceptat era faptul că cea mai mare parte dintre piesele noi românești produse în teatre erau subproduse ale unei relații clientelare, între director sau primul actor sau regizorul angajat al teatrului și vreun autor din proximitatea lor, care voia să se mândrească cu un nume pe afiș. Era o provocare să scurtcircuitezi traseele de putere, dar *Dramafest* și-a asumat-o, lansând un festival în parteneriat cu câteva teatre de repertoriu (subvenționate, așadar).

Proiectul de festival presupunea o selecție de piese noi, cu specificația că cele câștigătoare aveau să fie montate în teatrele partenere ale programului. Era o propunere logică, dat fiind că juriul era format din regizori angajați în teatrele partenere și care urmau să regizeze ei înșiși textele pe care le-ar fi selecționat. Și care, odată puse în scenă, aveau să fie invitate în festivalul internațional *Dramafest* de la Târgu-Mureș și găzduit de Teatrul Național din oraș, alături de alte evenimente: conferințe și discuții cu paneliști internaționali (Royal Court, PainesPlough, SACD, Theatre Instituut Amsterdam, Open Society Institute Budapesta, Teatrul Ivan Vazov Bulgaria ș.a.), care să pună în lumină importanța de a produce texte noi de teatru.

Încă de la început, *Dramafest* a lansat o autoare importantă, pe Andreea Vălean, sociolog și studentă la Regie, cu piesa ei *Eu când vreau să fluier, fluier*, care a fost selectată aproape imediat la Bienala de la Bonn, pe-atunci cel mai important festival de piese noi din Europa. Sub umbrela *Dramafestului* și

⁷ Fundația Soros, Fundația Pro Helvetia, Goethe Institut, fonduri de cooperare ale Uniunii Europene, Consiliul Britanic etc.

participând la atelierele ținute de Royal Court și la lecturile de texte din festival, s-au dezvoltat autori ca Saviana Stănescu (azi cunoscut dramaturg american de origine română), Ștefan Caraman (romancier, dramaturg și director de bancă, pendulând între cele trei ipostaze și azi), Vlad Zografi (fizician și traducător, romancier azi, mai mult decât autor dramatic), Dumitru Crudu (din Republica Moldova, poet și prozator, actor și dramaturg, activ și azi, în teatre și librării). Alături de regizori ca Theodor Cristian Popescu, arhitectul poveștii de succes a Andreei Vălean, sau Radu Afrim, atunci la începutul carierei sale regizorale. De asemenea, Dramafest a marcat, în 1998, și începutul rezidențelor dramaturgilor români la Royal Court, o echipă a acestui teatru susținând *workshop*-urile din festival. Rezidențele au influențat abordarea și discursul unor dramaturgi care aveau să fondeze, lărgind conceptul, asociația dramAcum și să devină importanți în scurtă vreme: Gianina Cărbunariu, Ștefan Peca, Bogdan Georgescu, Mihaela Michailov, Maria Manolescu.

Cu tot succesul său, Dramafest-ul a încetat să existe, ca festival, în anul 2000, după trei ediții consecutive, căci parteneriatul între un ONG și un Teatru Național se dovedise nefuncțional, sufocant și falimentar. Începeam să înțeleg că a dezvolta o dramaturgie vie nu va fi niciodată un proiect posibil într-un teatru de repertoriu. Că e nevoie de un centru, un teatru, un program amplu, cu o agendă proprie și un profil distinct, cu o finanțare distinctă, care să dezvolte și să promoveze textul nou, viu. Acestei nevoi nu i s-a răspuns nici azi, în România (Teatrul Dramaturgilor Români e, desigur, o glumă macabră, despre care nu va fi vorba aici.)

Revenind la Dramafest, programul de promovare a dramaturgiei noi a fost recalibrat după 2000, redenumit *underground*, a intrat în pivnița Teatrului Ariel din Târgu-Mureș, un teatru pentru copii și tineret, generând producții mici, experimentale, pe texte noi românești și internaționale.

Ideea unei abordări diferite a scrisului pentru scenă, lansată de *Dramafest*, a rămas foarte actuală și, în mod firesc, a fost preluată și dusă mai departe de un alt proiect, inițiat de vedeta celui dintâi, regizoarea și dramaturgul Andreea Vălean, și asumat rapid de alți câțiva regizori-studenți ai Universității de Artă Teatrală și Cinematografică din București, încurajați de tutorele lor, regizorul Nicu Manda. Astfel, în scurtă vreme, sub umbrela școlii de teatru din București, dramAcum devine o platformă pentru dezvoltarea și punerea în scenă a noii dramaturgii românești, care își continuă activitatea și după ce

inițiatorii își termină studiile. După același model al selecției de texte, tinerii regizori își asumau piesele pe gustul lor și le prezentau în spectacole-lectură, care au început să câștige spectatorii de aceeași generație cu ei, devenind astfel interesante și pentru teatrele de repertoriu care, la finalul anilor '90, pierduseră mare parte din public și nu vedeau nicio soluție pentru atragerea publicului tânăr. Dar iată că textul nou, regizorii și actorii tineri și, mai ales, tematica pieselor care aborda problemele tinerilor, aveau să repopuleze sălile de spectacole, chiar și în teatrele subvenționate care, la drept vorbind, nu aveau un merit prea mare în crearea acestei categorii de public sub 35 de ani, viu, activ și dinamic. Alături de piesele noi românești și de numele noi pe care acum le-a propus și promovat, grupul de regizori care își impunea strategia în piața românească de teatru a introdus, în repertorii, piese noi internaționale, fructificând legăturile cu dramaturgi sârbi, bulgari, ruși și cu proiecte similare din zonă, cum ar fi NADA, întrunind țări din fosta Iugoslavie, sau Festivalul Tinerilor Dramaturgi Lubimovka, din Rusia. Traducerile au fost foarte importante pentru susținerea unui alt mod de a aborda piesa de teatru. Nu atât noutatea discursului lor, cât diversitatea a avut un cuvânt de spus în flexibilizarea și educarea gustului tinerilor. Astfel, au fost montați José Rivera, David Mamet, Neil LaBute, Martin McDonough, Ivan Vîrîpaev, Oliver Bukowski.

Odată cu producțiile pe texte noi internaționale, rusești, spaniole, germane, britanice, gustul autohton a început să se educe. Mai exista desigur și micul teatru Ariel-underground din Târgu-Mureș, cu producțiile și lecturile din texte noi irlandeze, elvețiene, germane și, după 2000, texte noi americane, marcând începutul relației de durată a teatrului și a Facultății de Teatru din oraș cu *Lark Play Development Centre* din New York.

Lecturile de la ACT. Teatrul Luni de la Green Hours

Ștacheta a fost ridicată și mai mult datorită criticului și traducătorului Victor Scoradeț care, cu sprijinul Goethe Institut, organizează o serie de lecturi ale pieselor noi germane în primul teatru particular din București, teatrul ACT, înființat de Marcel Iureș, cunoscut actor de teatru și film, foarte solicitat de producătorii americani. Lecturile textelor de limbă germană erau urmate de discuții, la care participau spectatori, mai ales cei tineri. Reziliența cu care acest program a fost susținut timp de aproape doi ani a dus la crearea celui „public care ascultă”, conștient de faptul că piesele noi nu au nevoie doar de imagine

vizuală, ci trebuie de asemenea ascultate. Alături de ACT, la mai puțin de o sută de metri în jos pe Calea Victoriei, se afla clubul de jazz *underground* Green Hours, iar patronul de atunci al locului, Voicu Rădescu, iubitor al artelor și mecena, inițiază unul dintre cele mai *trendy* locuri unde se produce textul nou: Teatrul Luni. Afluența de texte noi montate cu mijloace minime, pentru maxim 40 de spectatori, produce, în scurt timp, câteva spectacole remarcabile, care participă la festivaluri importante de teatru, de la Dublin Fringe la Bienala de la Bonn sau New York Fringe Festival.

Succesul de la ACT și Green Hours dă curaj și altor teatre bucureștene să riște, în spațiile studio, sau să creeze asemenea spații pentru a lucra pe texte noi. Teatrul Foarte Mic, Teatrul Mic și Teatrul Odeon au fost primele care s-au dezghețat, Odeonul lansând și un program săptămânal de lecturi de texte, în general, traduceri, program care s-a extins și readaptat azi în programul european *Fabulamundi. Playwriting Europe*, despre care va fi vorba ceva mai jos.

Toate aceste încercări de a impune un nou gust pentru un teatru mai direct – mai puțin codat și metaforizat, mai puțin teatral, deci – duc la crearea unei generații de dramaturgi urbani și cosmopoliți, care împrumută problematica și spaimele congenerilor lor europeni, transferându-le, nu fără motiv, într-un București balcanic, deși încă neacomodat ritmurilor și vieții metropolitane. Personajele lor zgomotoase și violente, fără maniere și cu un limbaj frust, au creat o formă autohtonă de *in-yer-face theater*, care s-a bucurat de un succes imediat la generațiile așa-numite xeniale și mileniale, reușind să alinieze dramaturgia românească la celelalte dramaturgii europene. Ceea ce îi deosebește pe acești autori dramatici de cei ai anilor '90 este faptul că ei sunt aproape toți regizori, sau cel puțin nu se tem să-și regizeze propriile piese. Ștefan Peca ilustrează acest lucru, ca și Gianina Cărbunariu, autodenumindu-se „autori” și nu doar dramaturgi.

Autorul dramatic

Cazul regizoarei-dramaturg Gianina Cărbunariu merită o atenție specială. La puțin timp și după mici șovăieli literare, se postează în fruntea generației sale cu spectacolul *Stop the Tempo!*, produs la Teatrul Luni de la Green Hours, pe când era încă studentă și proaspăt revenită din rezidența de la Royal Court. La scurtă vreme, *mady.baby.edu*. (mai târziu circulând în volum

și în alte montări cu titlul *Kebab*), e produsă de Teatrul Foarte Mic. Piesa vorbește deschis și direct despre prostituția juvenilă și emigrația forței de muncă și se bucură imediat de succes internațional. La fel ca următoarele spectacole ale Gianinei Cărbunariu, pe texte proprii, care atacă realități imediate și reușește să le ilumineze, fie că lucrează în România, fie internațional, ea fiind, în același timp, cea mai independentă și cea mai internațională dintre congenerii săi. Cărbunariu este cea care introduce, în scena românească, în mod asumat și direct, mijloacele teatrului documentar, fie că se adresează tensiunilor româno-maghiare, în *20/20*, sau abordează vânzarea sașilor din Transilvania pe vremea comunismului, în *Sold out* (cu premiera la Kammerspiele din Munchen), fie că cercetează lustrația care nu s-a întâmplat niciodată în România, în *x mm din y km* sau în *Tipografic majuscul*. Inevitabil și firesc, subiectele ei sunt de stânga, adresarea directă atingând uneori cote fierbinți, agitatorice, gen Clifford Odets, ca în *Oameni obișnuiți*, pe tema avertizorilor de integritate. Dar Cărbunariu își modelează conceptele după tipul de documentare sau cercetare. Uneori ironic, ca în *mokumentary-ul Tigrul sibian*, sau minimalist, ca în *Solitaritate*. După ce lucrează aproape zece ani în teatrul independent, fără a renunța la proiectele internaționale, Cărbunariu își asumă riscul de a deveni manager al Teatrului Tineretului din Piatra Neamț, intrând în sistem, dar aducând cu ea o strategie care nu atacă, ci re-energizează acest teatru legendar și festivalul care-i poartă numele. Cu generozitate, devenită directoare a teatrului, Cărbunariu promovează nume de dramaturgi și regizori mai tineri, reprezentând nucleul noului val: Elise Wilk, Eugen Jebeleanu, David Schwartz, Mariana Cămărășan, Maria Manolescu ș.a.

Un alt nume important lansat de *dramAcum* este Bogdan Georgescu, și el regizor-autor, lucrând în aceeași direcție a documentării la cald, dar implicat social în mod activ. Primul spectacol co-regizat cu David Schwarz, la Teatrul Național din Iași, pe când era student, *România, te pup!*, este mult mai incisiv decât orice discurs al colegilor de generație. Orientarea sa spre teatrul comunitar și artă activă generează două proiecte importante: *tanga project* și *ofensiva generozității*. Modul de lucru, îmbinând documentarea cu tehnica *devised*, raportarea imediată la realitate și înlocuirea teatralității cu ludicul sunt trăsăturile comune ale celorlalte spectacole în care Georgescu explorează tematici sociale: educația în școli, în *Antisocial*, homofobia în *ROGVAIV*, situația familiilor celor plecați la lucru în străinătate, în *Punct triplu*.

Alături de Bogdan Georgescu, Mihaela Michailov dezvoltă și ea un discurs de stânga, activist și deosebit de critic față de realitățile sociale românești. Ea nu este regizoare, ci vine din zona filologiei și a criticii de teatru, iar tematica pieselor ei vizează abuzul și manipularea exercitată de autorități, deformarea istoriei (*Capete înfierbântate*, 2010) opresiunea, sistemul educațional din România (*Copii răi*, 2011), violența în școală. Ca și Bogdan Georgescu, are o carieră internațională, dar, spre deosebire de ceilalți dramaturgi *dramAcum*, Mihaela Michailov nu refuză de la început sistemul repertorial, prima ei piesă importantă, *Complexul România*, fiind premiată de UNITER cu Piesa Anului și montată apoi la Teatrul Național București. Este prietenă cu teatrele de repertoriu, curatoriind festivaluri și acceptând să fie membră în jurii, dar, treptat, colaborează tot mai rar cu sistemul subvenționat, intrând definitiv în zona independentă prin proiectele cu doi regizori-activiști: Radu Apostol, împreună cu care dezvoltă proiectele Centrului educațional Replika, și David Schwarz, cel de-al doilea el însuși autor dramatic. Radu Apostol lucrează adesea cu un alt dramaturg foarte special, Ștefan Peca, a cărui ușurință înăscută de a scrie este stimulată și de studiile de scenaristică pe care le face la New York. După ce o vreme, Peca încearcă să ajungă pe scena românească trimițând texte la concursuri sau prin teatre și oripilându-și lectorii cu limbajul brutal, plin de invective și având drept scop unic provocarea potențialului spectator (*Ziua futută a lui Nils*), își șlefuește mijloacele, devine atent la structură și își perie piesele, care capătă strălucire și originalitate. Autorul, cu educație muzicală (uneori își asumă cu plăcere rolul de DJ), este produs la Teatrul Luni și apoi la Teatrul Mic, unde, împreună cu Ana Mărgineanu, realizează spectacolul *Anul dispărut 1989*, prima parte din „trilogia anilor dispăruți”, în care cei doi artiști încearcă recuperarea simbolică a istoriei noastre recente. Al doilea spectacol, *Anul dispărut 1996*, a fost produs de aceiași autori, la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, iar al treilea, *Anul dispărut 2007*, tot la Teatrul Mic din București, în noiembrie 2017. Pe același sistem al valorificării interviurilor și al ficționalizării prin joc dramatic, presupunând implicarea spectatorului în spațiul de joc și în relație cu actorii, textele lui Peca se înscriu în linia deschisă de Cărbunariu și Georgescu, a docu-ficțiunii și performativității crescute a conceptului scenic.

Nu atât de decizi și nici atât de penetranți în viața socială, dar cu mult talent și abilități scenice, ar mai fi Maria Manolescu, absolventă și ea de Regie,

dar neprofesând ca atare, autoare de romane și câștigându-și existența ca și copywriter. 2007 este un an bogat pentru dramaturgia nouă românească, autorii începând să capete vizibilitate europeană și nu numai, prin premii și participări la festivaluri importante. Și pentru Maria Manolescu este un an important: are premiera *With a Little Help from My Friends*, montată cu succes de Radu Apostol, la Teatrul Național din Iași. Piesa are o structură convențională, dar foarte solidă, cu situații frumos dezvoltate, ca și traseul personajelor, a căror viață se schimbă într-o noapte, la mare. O trecere de la frivolitate la maturitate, fin și dibaci construită. De asemenea, tot în 2007, *Sadomaso Blues Bar*, în regia Gianinei Cărbunariu, la Teatrul Mic, se bucură de succes, mai ales prin formula scenică aleasă de regizoarea Cărbunariu, la care contribuie scenograful de mare talent Andu Dumitrescu și coregrafa Carmen Coțofană. Manolescu continuă să scrie și azi, cea mai recentă piesă a ei, *Micul nostru centenar*, având premiera la centrul Reactor din Cluj-Napoca, în 2018.

Un alt autor mai puțin preocupat de critica realităților sociale, dar fără să le ignore, este Gabriel Pintilei, actor al Teatrului Odeon. Prima lui piesă, *Elevator* (2004), deși construită ca un exercițiu, pe situația extrem de uzată a blocării a doi tineri într-un spațiu închis, a fost montată în peste zece teatre din România, dar și la nivel internațional, și a fost adaptată și într-un scenariu de film. O altă piesă a sa, *Blifat*, a fost, de asemenea, montată cu succes la Teatrul Odeon. Pintilei scrie și texte pentru copii, povestiri și nuvele.

Cei ce aleargă singuri

Nu trebuie însă uitați nici ceilalți autori care scriu și devin vizibili, în acești peste cincisprezece ani, fără să aparțină vreunui grup sau să se subordoneze vreunei ideologii. Pe lângă autorii *dramAcum* care, raliindu-se la trendul european al brutalismului, promovează în mod programatic piese având drept temă relațiile de familie, lipsa de speranță și depresia adolescentină și cinismul tragic al ființei umane delabrare, mai există alți câțiva autori ale căror voci se disting în corul care începe să se formeze.

Mihai Ignat, poet și dramaturg, scrie comedii inteligente, în manieră post-absurdă. *Crize*, prima lui piesă, inițial text radiofonic, premiat de BBC, ajunge să fie abundent montată și pe scenă. Ignat este un dramaturg prolific,

laureat, în 2007, de către UNITER cu Piesa Anului; totuși, niciunul dintre textele lui următoare nu a atins stilizarea și dramatismului *Crizelor*.

Printre dramaturgii deja pe val ai anilor '90, ar trebui să-l menționăm pe Radu Macrinici, al cărui limbaj inventiv și sarcastic, spectaculos și original, rămâne însă un joc în sine, literar mai mult decât scenic (*T/Țara mea, A! frica* etc.). Dublu laureat cu Piesa Anului, Macrinici este un dramaturg dificil de montat, livresc și intelectual, care a fost apreciat în schimburile culturale cu publicul francez, mult mai obișnuit cu genul acesta de literatură de scenă.

Un alt caz interesant este al scriitorului Vlad Zografi, fizician, cu un debut fulminant în teatrul românesc. Salută ca mult așteptata capodoperă, *Petru*, o piesă scrisă cu talent literar, dar tratând o realitate livrescă, contrafăcută, continuă stilistic și ca și conținut formula metaforei cu mai multe straturi pentru descifrarea căreia era nevoie de o hermeneutică, un cod împărtășit, dinainte cunoscut de public. Imediat montată de o importantă regizoare (urmată de o a doua producție, provincială, mai puțin răsunătoare), piesa nu a fost urmată de altele în același stil. Dimpotrivă, Zografi a abordat câteva mari teme (iubirea, moartea) în manieră post-absurdă, devenind desuet și ieșind, în scurtă vreme, din conul de lumină al scenei. El rămâne un traducător și un scriitor de forță, care, poate, după experiența sa din teatru, se va reinventa vreodată și ca autor dramatic.

Undeva între cei doi, putem să-l situăm pe Petre Barbu: romancier și dramaturg, de două ori laureat al Piese Anului, montat rar, dar scriitor ambițios, solid, constant și egal cu sine, ale cărui subiecte sunt luate din cotidian, dar tratate abstract, literar. Ziarist foarte productiv, cu interese în cele mai diverse domenii, Barbu este un intelectual complex, cu o gândire analitică.

O altă voce importantă a anilor '90 este Saviana Stănescu, poetă cunoscută și performer înăscut. Discursul său excepțional, foarte experimental pentru teatrul românesc al anilor '90, este „întrebuințat” de Radu Afrim într-un spectacol *underground*, la Târgu-Mureș, ca material scenic (*Infanta. Mod de întrebuințare*). Stănescu scrie apoi o mică bijuterie dramatică, *Numărătoare inversă* și câștigă premiul Piesa Anului cu *Apocalipsa gonflabilă*. Un alt text, *Proscrisa*, promovat de Dramafest, nu-și găsește regizorul, deși au fost încercări de a lucra cu un regizor-coregraf. Dar, la începutul anilor '90, teatrul-dans și *performance*-ul erau genuri nevizitate la noi, așadar, un text extraordinar de puternic a fost ratat ca ofertă scenică. Cum se întâmplă adesea, nu e neobișnuit

ca artiști să fie înaintea vremurilor, dar Saviana Stănescu se hotărăște să se conformeze și să plece la New York, să învețe scrierea dramatică ca meșteșug, ca la carte, cum ar veni. Având o alt fel de experiență americană decât a lui Peca, Stănescu reușește, pe lângă o carieră universitară, să se afirme ca *playwright* în Statele Unite, publică la edituri prestigioase, câștigă granturi și este jucată în țara tuturor posibilităților, dar, în mod surprinzător, mai puțin acasă. Scena românească era deja dependentă de șoc, de subiecte tari, de abordări radicale; *dramAcum* își făcea treaba impecabil. Ca semnatară a două prefețe la volumele de piese în limba română ale autoarei, nu pot să constat decât că, deși câștigă în meșteșug, piesele americane ale Saviane Stănescu nu au prospețimea, forța și strălucirea pe care o avea vocea ei românească.

Singura care merge pe drumul abandonat de Stănescu, dar mult mai târziu, la începutul deceniului doi al secolului 21, este Alexandra Pâzgu, autoare extrem de specială, cu o natură performativă, stabilită la Viena și cu un doctorat la Giessen, universitatea unde experimentul este la mare preț (să nu uităm că acolo au absolvit cei de la Rimini Protokoll). În cazul Alexandrei Pâzgu, se pare că scena germană și austriacă o înțeleg și își asumă riscurile textelor ei neobișnuite, ea fiind montată (Leipzig, Viena) și premiată ca autor dramatic de limbă germană. Deși ar fi nedrept să nu menționăm și premiile românești (la concursul de dramaturgie de la Timișoara, sau la Reactorul clujean). Pâzgu este produsul masteratului de scriere dramatică al Universității de Arte din Târgu-Mureș, un program demarat în 2010 și care este o nouă treaptă în profesionalizarea dramaturgiei noi românești.

Acum, că *dramAcum* este în plin avânt, și teatrele din *mainstream* au început să se intereseze de noua dramaturgie. Festivalul Dramaturgiei Românești de la Timișoara se reinventează, favorizează textele noi (Mihaela Mihailov fiind o vreme chiar selecționeră). Suntem deja în jurul anului 2007, an care marchează intrarea României în Uniunea Europeană și creșterea considerabilă a *networking*-ului cultural, a interesului internațional pentru piesa nouă românească. Dar și asumarea de către instituțiile abilitate a unor linii de finanțare culturală (de la bugetul local sau guvernamental), pentru independenți. Chiar dacă sumele alocate nu au fost la nivelul unor reale finanțări, ca în statele vecine, ele au permis dezvoltarea proiectelor mai ambițioase, deși e posibil să fi înăbușit, prin precaritate, alte inițiative valoroase. Însă, artiști independenți – și autorul dramatic e unul dintre ei – au

învățat deja că nimeni nu-ți creează un context ca să te afirmi și că trebuie să ți-l creezi tu prin forțe proprii. Din păcate, mai învață și că nu pot avea încredere în sistem, în parteneriatele cu teatrele subvenționate și, în general, în strategia de finanțare și în așa-zisa politică culturală a statului.

Și totuși, ce-ar fi de făcut? Când se vede bine cum fonduri semnificative sunt sifonate de la bugetul de stat pe proiecte obscure și fără finalitate, tratate de funcționarii culturali cu aceeași indiferență ca cele valoroase, când clientelismul frustrează artiștii și prea puțini experți sunt consultați pentru evaluarea activității teatrelor, iar managementul teatral, pompos denumit astfel, este mai degrabă un mercenariat?

Atelierul de lucru, școala

În situația creată de eforturile *dramAcum*, lecția de învățat a fost că statutul de student protejează, că școala te susține, prin infrastructura și subvenția de care dispune. Astfel, la scurtă vreme se înființează, la UNATC București, prin insistențele aceluiași Nicolae Manda, devenit decan al Facultății de Teatru, un masterat de scriere dramatică. Este un curs de doi ani unde, la început, predau doar regizori care nu erau ei înșiși dramaturgi, având însă noțiuni de compoziție scenică. Au trecut câțiva ani buni însă până când Vălean și Michailov au fost invitate să preia acest curs.

Un al doilea masterat a fost înființat la Târgu-Mureș, în anul 2009, dar filosofia acestuia era și este și azi diferită: cursul principal este în grija unui autor dramatic, asistat de un regizor, iar curricula conține schimburi programatice cu echipe internaționale, având experiență în dezvoltarea textului nou. Atelierul de traduceri este extrem de important, o bună cunoaștere a limbii engleze fiind esențială, deoarece o parte integrantă a cursului este tabăra de scriere, de la sfârșitul primului an, *Transylvania Playwriting Camp*, organizată cu *Lark Play Development Centre* din New York și atelierele susținute de dramaturgi internaționali invitați în cadrul programului european *Fabulamundi. Playwriting Europe*.

Masteratul de la Târgu-Mureș s-a dovedit foarte productiv în cei zece ani care s-au scurs, lansând pe piață autori ca Alexandra Pâzgu, Elise Wilk, Ioan Peter, Mariana Starciuc, Olga Macrinici, Daniel Oltean, Gabriel Sandu. Un absolvent de mare impact al masteratului în limba maghiară este dramaturgul Székely Csaba, foarte iubit de teatrul românesc. Piesele lui, ironice și

iconoclaste, în spirit caragialesc, uzează de invenție în limbaj, dar și în felul în care autorul conduce situația, după mecanismul dezvoltării tensiunii în trepte și al introducerii seriale de elemente noi în linie ascendentă, păstrându-se la granița dintre realism și absurd. *Trilogia minelor* (*Flori de mină, Beznă de mină și Apă de mină*), *MaRo* (Maghiari/Români), controversatul *Mihai Viteazu*, cu premiera în regia lui Andi Gherghe (teatrul 3G), sunt texte importante, provocatoare, care atacă realități sensibile, politice, cu instrumentele comediei, fără frivolitatea genului însă, ci uzând de artileria grea a talentului de sorginte jurnalistică, pamfletară, a scriitorului. Și în cazul lui Székely Csaba, cele mai bune spectacole pe textele lui au fost produse tot în teatre independente: *Yorick* și 3G din Târgu-Mureș, *Teatrul ACT*, București.

O altă voce cu totul remarcabilă a ultimilor cinci ani este Elise Wilk. Impulsionată de selecția *dramAcum* cu un prim text de monoloage, *S-a întâmplat într-o joi*, își continuă traseul trecând prin masteratul de scriere dramatică de la Târgu-Mureș, unde compune prima ei piesă de succes, *Pisica verde*, urmată, în decurs de trei-patru ani, de alte două texte, *Avioane de hârtie* și *Crocodil*. Rezultă astfel o trilogie a adolescenței, în care Wilk dezvoltă și prezintă, într-un discurs de mare relief scenic, problemele tinerilor: *bullying*-ul, familiile dezmembrate, sinuciderea, efortul de a crește, de a te maturiza etc. Atrasă de teatrul pentru tineri, montată și promovată rapid, datorită programului *Fabulamundi*, în zone puternice de interes, în teatre din Germania și Franța, Wilk este, fără îndoială, cea mai puternică voce a generației sale.

A sosit poate momentul să vorbim și despre programul *Fabulamundi*. *Playwriting Europe*, un proiect european demarat în 2012, de colaborare între teatre, festivaluri și instituții culturale. Scopul rețelei este crearea unei zone de interes în spațiul cultural european care să ofere susținere și promovare dramaturgiei contemporane. Sunt implicați, în proiect, 120 de autori din 16 țări și 200 de texte, care circulă și sunt promovate. Mai mult, fiind un program de schimburi culturale, el aduce, în teatrul românesc, suflul proaspăt al textelor noi internaționale și însuflă autorilor români exemplaritatea unui model în care teatre, agenții, edituri importante, îi plasează în centrul generator al spectacolului. Prezența autorilor români în teatre și publicații din Franța, Germania, Italia, Spania, Polonia, Cehia, Marea Britanie, îi ajută pe dramaturgi să intre în relație cu artiști din alte culturi și să devină mai vizibili în România.

Unde ne sunt dramaturgii? În loc de concluzie

La începutul anilor '90, ideea de atelier, de școală de scriere creativă/dramatică era extrem de nepopulară în România, voci cu greutate susținând că talentul nu se învață și că nu e nevoie de nicio școală ca să devii dramaturg sau orice fel de scriitor. Desigur, în lipsa dialogului, era dificil de explicat necredincioșilor că rolul atelierelor nu este informațional, ci vocațional, că talentul are nevoie să fie cultivat și că există o răspundere socială a unei culturi față de creatori, că ei nu trebuie neglijați, căci indiferența și lipsa de educație duc inevitabil spre ratare individuală și automutilare colectivă. Și-apoi vin vaietele frustrate: unde ne sunt dramaturgii?

Astăzi, lucrurile stau cu totul altfel. Nevoia de a te antrena, asemenea sportivului de performanță sau pianistului, este recunoscută și în metabolismul scriitorului. Rezidența, atelierul de scriere este o practică încă nu generalizată, dar care începe să câștige tot mai mult teren, în România. Unul dintre proiectele care iau amploare tot mai mult, de la an la an, este cel dezvoltat de *Reactor de creație și experiment*, teatru independent din Cluj-Napoca, pentru care textul nou este o dimensiune a spectacolului la fel de importantă ca regia sau actoria. Venind dinspre Facultatea de Teatru și Film din Cluj, unii dintre ei având contact cu *Dramaturgia cotidianului*, proiect de scriere creativă inițiat de teoreticianul Cristian Buricea-Mlinarcic alături de scriitoarea și teatrologa Miruna Runcan, acești tineri schimbă raportul de forțe în teatru, generând texte care vorbesc despre o realitate a prezentului.

Desigur, și celelalte componente ale artei performative s-au modificat, în ultimii treizeci de ani. Forme noi de tip documentar sau docu-fiction pătrund tot mai mult în gustul spectatorului, determinând schimbarea orientării discursului scenic. Dar și provocând alte tipuri de scriitură decât cele convenționale. Textul de scenă s-a diversificat în mare măsură și rareori avem de-a face cu piese de teatru care pot fi luate ca atare din pagină și puse direct în scenă. Azi, textul e tot mai mult rezultatul aceluia laborator de creație care este scena și în care autorul dramatic experimentează, remodelează și abia apoi fixează textul în ceea ce numim, mai târziu, piesă.

Trebuie să revin aici la ideea că, deși câțiva directori de teatre publice au mai încercat și se străduiesc meritoriu să inițieze proiecte pe texte noi, ele se pierd mai întotdeauna în teatrele de repertoriu, care funcționează după alte priorități. Rămâne indiscutabil faptul că, esențial în dezvoltarea dramaturgiei

noi românești, a fost și este teatrul independent. De la *Dramafestul* anilor '90, la *dramAcumul* începutului de mileniu, până la *Reactorul* clujean de azi sau la *Replika* bucureșteană, ca să dau câteva repere doar, teatrul independent este cel care își asumă riscurile montării și, adesea, chiar ale generării de texte noi, deși este un sector subfinanțat – dar, cu toate acestea, foarte puternic, prin energia și îndrăzneala proiectelor. Tot datorită independențelor, astăzi, modelul desuet al regizorului-dictator este emulat și pus în umbră de alte modele de lucru, diferențiate, de succesul pe care îl au tehnicile *devised*, de suprapunerea dramaturgului cu regizorul, în unele cazuri, sau de dizolvarea regiei în coordonarea de scenă, ori a dramaturgiei în improvizație și fixare a momentului. De asemenea, *performance*-ul ca expresie a corpului în spațiu-timp are o mare influență asupra discursului scenic – iar tipul de dramaturgie performativ se insinuează tot mai mult în tehnica discursului dramatic.

S-ar spune că scriitura de teatru devine tot mai puțin literară și tot mai mult documentară sau performativă, iar cel/cea/cei care o generează – o echipă sincronizată, la nevoie, spectacolului ca obiect unic, artistic sau nu. Am putea deschide aici o discuție despre măsura în care teatrul mai este azi artă sau în care arta mai poate fi, azi, fabricată sau generată în alt mod. Se mai poate vorbi despre autor sau nu? Cum ne raportăm, azi, la autorul dramatic, într-un context în care cei care scriu piese de teatru bazate pe personaj, situație și story, în care textele sunt aproape de literatură, își împart teritoriul, tot mai restrâns, cu teatrul politic, cu colectivismul și stângismul care generează spectacole construite pe tehnici asumate de disipare auctorială? Ce ne facem cu un teatru viu, neprevăzut, în transformare continuă, un teatru nu numai postdramatic, dar și post-regizoral?

Raluca Sas-Marinescu

Acesta nu este un eseu despre dramaturgie

Într-un articol¹ publicat în 2019, afirmam că dramaturgia contemporană românească este, de fapt,... volantă. Să mă explic: reconsiderarea funcției dramaturgului, utilizarea lui ca membru al echipei de creație în practicile colaborative, construcția de text ca rezultat directă a unei munci de documentare pornite de la un eveniment social, politic sau de recuperare, face ca dramaturgia românească să nu mai beneficieze decât sporadic de arhivarea în volum a textelor dramatice produse în ultimii treizeci de ani. Autorul dramatic nu mai stă liniștit (sau nu) la el acasă și scrie piese de teatru pe care le expediază teatrelor și regizorilor spre montare și, ulterior, editurilor spre publicare. El a devenit un membru activ, implicat în toate etapele de creație ale viitorului spectacol, de multe ori chiar și în redactarea cererii de finanțare a viitorului proiect. E adevărat, acest nou model – care nu este nou în spațiul european, ci în cel românesc – de dramaturg este de găsit, mai degrabă, în teatrele independente, care și-au asumat o funcție activă în viața comunităților din care fac parte, nu doar o funcție estetică. Relația nemijlocită, obligatorie așa spune, dintre spectacol și comunitatea căruia i se adresează, a fost puternic viciată, în anii comunismului, care au utilizat teatrul și implicit piesa de teatru ca instrument formator al gândirii și al comportamentului.

Imediat după '90, teatrele (prin regizori) s-au grăbit să „recupereze” tot ce fusese interzis. Politica repertorială – în condițiile în care putem vorbi despre așa ceva – a fost și este făcută de către regizor și de portofoliul acestuia. Lipsa unei legi a instituțiilor publice de spectacole sau apariția uneia care are un cadru foarte larg de definire a funcției manageriale au dus la ocuparea funcției de conducere de către actori sau regizori – mai rar de dramaturgi, secretari literari sau manageri care să înțeleagă utilitatea studiilor de public și aplicarea

¹ Szepirodalmi Folyó, nr 3/2019, ISSN 1585-3829 Budapesta.

acestora într-o politică repertorială, care să servească comunitatea căreia teatrul îi aparține. Politicile naționale legate de cultură au dus la trunchierea, ciopârțirea și risipirea bugetelor alocate teatrelor, ordonatorii de credite (primării și consilii județene, în cazul instituțiilor de cultură de stat²) înțeleg din ce în ce mai greu de ce bugetele teatrelor înghit sume „invizibile” pe scenă, tăierile se operează din capitolul de producție. Peste toate acestea, dramaturgul începe să înțeleagă ce înseamnă drepturile de autor – un contract care se plătește peste tot în lume, mai puțin la noi –, încep luptele cu compartimentele de contabilitate ale teatrelor, care nu au capitate bugetare pentru aceste plăți. Avem o lipsă legislativă în materie de drepturi de autor, o lipsă de corelare a nomenclatorului de meserii din România cu cel din alte țări (dramaturgul nu se regăsește nici la ora actuală în COR ca atare, el este asimilat scriitorului). Revenind însă la repertorii, atâta vreme cât alcătuirea acestora este direct legată de propunerile regizorale sau de servirea rețelelor teatrale³, e aproape imposibil ca textul contemporan să pătrundă în teatre. Ca exemplu, putem analiza soarta nedreaptă a textului *Petru, sau petele din soare* a lui Vlad Zografi, apărut în volumul „Piese noi. Dramaturgi români”, la editura Unitext, în 1996, volum premiat cu Premiul pentru debut al Uniunii Scriitorilor. Textul lui Zografi beneficiază de 2! montări: la Teatrul de Nord Satu Mare, în regia lui Cristian Ioan, și la Teatrul Bulandra, în regia Cătălinei Buzoianu. Din momentul acestor două montări (1997, respectiv 1998), textul este trecut într-un con de umbră, în ciuda complexității tematice pe care o abordează și a

² Excludem din această discuție Teatrele Naționale, care ar fi trebuit să fie primele în stabilirea unor politici repertoriale de intervenție, educație, promovare a dramaturgiei contemporane românești. Din păcate, nu au făcut acest lucru, pentru că s-au constituit, de multe ori, într-o rețea în sine, în care directorului unui teatru național montează în alt teatru național, urmând un schimb firesc de contract cu directorul în al cărui teatru tocmai a lucrat. A se vedea, în acest sens, lunga dezbatere – nefinalizată – care a izbucnit inclusiv în presa centrală: https://adevarul.ro/locale/iasi/o-scrisoare-pierduta-iasi-detoneaza-bomba-spectacolelor-copy-paste-functioneaza-cooperativa-directorilor-regizori-stoarce-milioane-stat-1_54afc4b2448e03_c0fd717a91/index.html

³ Aici ne referim la teatre apropiate geografic, care au recurs la schimburi contractuale între regizorii-directori. E de notorietate, de exemplu, rețeaua formată între Teatrul de Nord Satu Mare – Teatrul Municipal Turda – Teatrul „Regina Maria”, Oradea, și Teatrul „I.D. Sârbu”, Petroșani. În repertoriul teatrului de la Petroșani, regăsim un titlu montat de directorul de la Satu Mare, atât în teatrul propriu, cât și la Turda și, ulterior, la Oradea. Directorul de la Oradea a montat același titlu la Satu Mare și Petroșani... și exemplele pot continua. Această „rețelizare” ar merita un studiu distinct.

structurii clasice, căreia teatrul românesc de la acea vreme (pe alocuri și acum) îi este tributar.

Post nouăzecismul vine cu un dezechilibru în ceea ce privește dezvoltarea dramaturgiei contemporane. Putem identifica cel puțin trei factori care duc la ruptură între practica teatrală și scriitura dramaturgică: lipsa dezbaterilor serioase, care să analizeze temele și subiectele abordate în teatru; lipsa unor rezidențe dedicate acestui tip de scriitură și izolarea autorului dramatic de scenă. Peste acestea se suprapune încercarea regizorilor români de a compara în permanență textul contemporan românesc cu textele marilor clasici, o greșeală, în opinia noastră, care aduce rupturi din ce în ce mai mari între cele două părți ale unei echipe care ar trebui să funcționeze împreună. Mai mult, o lungă perioadă de timp, nu am avut de a face cu un nou model de actor, care consideră că funcția de executant nu-i mai este suficientă sau propice. Acesta apare după anii 2000. Acest tip de actor *freelancer* provoacă, la rândul lui, un nou tip de exprimare scenică. El are nevoie de regizori care să transforme timpii de repetiție în laboratoare de cercetare, de căutare a unor noi expresii și limbaje teatrale.

Cu toate luptele duse în materie de traducere de către criticul Marian Popescu sau de către Victor Scoradeț, care, din nevoia clară de acordare a practicii teatrale la temele explorate la nivel mondial, creează o impresionantă bază de texte contemporane internaționale, dramaturgia românească pare să nu aibă capacitatea de a-și înțelege scopul și pare a nu avea instrumentele de lucru pentru a suferi această reformă, ce presupune alinierea tematică a contextul socio-politic în care se dezvoltă. *Piesa anului* la Uniter rămâne un proiect de editare și publicare a textului, nu unul de montare, așa cum ar fi normal și cum a și fost, de altfel, conceput.

Mai există un aspect, foarte des ignorat de cei care se preocupă cu înțelegerea schimbării funcției dramaturgului, respectiv cel care ține de educație: secțiile de Teatologie se redeschid (Cluj Napoca) sau se înființează (Sibiu) după 1990, însă preocuparea lor principală se centrează pe formarea teoreticianului teatral, a criticului de teatru și, ulterior, a managementului teatral. Majoritatea celor interesați de acest tip de scriitură se reorientează către stagii în străinătate⁴, urmăresc modelele de formare din Germania, Marea Britanie și Franța. Proveniența filologică a dramaturgului român îl face pe

⁴ A se vedea, în acest sens, programul de rezidențe de la Royal Court accesat de dramaturgii români: Alina Nelega, Ștefan Peca, Mihaela Michailov ș.a.

acesta să fie mai degrabă apropiat de modelul autorului dramatic – Radu Macrinici, Ștefan Caraman, Valentin Nicolau ș.a. – decât de modelul german statuat de Lessing, al practicianului apropiat de scenă, care are o privire de ansamblu asupra viitorului spectacol și care ține cont, în permanență, de triada text / echipă de creație / public. Alina Nelega pune bazele, la Târgu Mureș, unei fundații, care va juca un rol esențial în reconfigurarea funcției dramaturgului, Dramafest (1997). Aceasta are, ca scopuri principale, crearea de dezbateri despre dramaturgia contemporană și funcțiile ei și organizarea de concursuri de dramaturgie. În contexte educaționale, se nasc programe importante de scriitură dramaturgică, la inițiativa studenților de la secția de Regie din cadrul UNATC⁵, cu susținerea profesorului lor, Nicolae Manda. Astfel, la București, apare programul dramAcum (2002) sau, la inițiativa profesorului C.C. Buricea-Mlinarcic, la Cluj, apare, în 2004, programul Dramaturgia Cotidianului. Toate aceste programe, alături de încă câteva de tipul concursurilor de dramaturgie contemporană, au apărut ca o necesitate de resetare a formulelor de compoziție ale textului dramatic și au generat piese care utilizează diferite formule dramaturgice, neexplorate în textul românesc înainte de 1989: dramatizarea experiențelor personale, ficționalizarea evenimentelor sociale, documentarea arhivelor, transformarea unor dosare de Securitate în text dramatic, utilizarea interviului ca sursă primară de monodramă, utilizarea știrilor ca punct de plecare în dezvoltarea piesei, documentarea și analiza critică a deciziilor politice, care au dus la schimbări în viața contemporană. Tipurile diverse de scriitură sunt răspunsuri date unei nevoi de schimbare a unei perspective estetice și generează un alt tip de gândire teatrală, bazat, mai ales, pe constituirea unor echipe de creație, care produc laolaltă toate elementele constitutive ale viitorului spectacol, miza fiind orientată spre pe procesul de lucru și pusă pe produsul final. Spectacolul devine important doar în momentul în care implică activ publicul, chiar dacă o face exclusiv la nivel de semnificații sau din cauza palierului tematic propus în urma analizei critice aplicate acestuia.

Teatrele independente din România au înțeles ceea ce teatrele de stat ar fi trebuit să își asume imediat după '90: teatrul, în lipsa unei dimensiuni educative și de intervenție, rămâne în afara timpului și a publicului său. Dimensiunea de *entertainment* nu exclude construcția unor programe

⁵ Gianina Cărbunariu, Radu Apostol, Andreea Vălean și Alexandru Berceanu.

educaționale asumate, de formare a unor publicuri tinere, fără de care arta contemporană nu își mai găsește unul dintre sensurile primare. Noul chip al textului dramatic se constituie în jurul teatrului social, teatrului documentar, dar, mai ales, a teatrului politic. David Swartz afirmă: „...teatrul nostru (n.n.: al echipei concentrate în jurul Centrului Replika) este un teatru care își propune să chestioneze, să provoace și să își asume poziții incomode în raport cu discursul dominant”⁶. O dezbatere recentă⁷ conchidea că spațiul teatral românesc are urgentă nevoie, pentru a o oferi o platformă dramaturgică importantă, de rezidențe, de comisionări adresate echipelor dramaturg-regizor, de finanțarea consistentă a proiectelor și platformelor de dezvoltare a dramaturgiei, de o vizibilitate crescută a acestor proiecte. Am adăuga acestora și nevoia de publicarea a textelor montate în teatrele independente, chiar dacă trăsătura lor esențială ține de realizarea suportului scriptic într-un anumit context și cu o anumită echipă de creație implicată creativ în tot procesul de construcție al spectacolului. Altfel, dramaturgia românească contemporană rămâne una volantă, tocmai din cauza specificului muncii colaborative; ea se pierde în timp și supraviețuiește doar în memoria martorilor la spectacol. În continuare, se păstrează această falie între practicile teatrale regăsimile în teatrele de stat, care continuă să susțină și să promoveze exclusiv modelul autorului de spectacol în persoana regizorului, și practicile teatrale independente, care își asumă activ funcția educațională și care definesc dramaturgia așa cum propun Turner & Behrndt, ca „arhitectură a evenimentului teatral, implicată în confluența componentelor unui produs și în felul în care acestea sunt construite pentru a crea semnificație pentru public”⁸.

Acesta nu este un eseu despre dramaturgie, ci despre motivele pentru care scriitura dramaturgică își schimbă funcția și, după cum zice Alina Nelega, „formulele compoziționale”. ...Și despre: de ce ar trebui integrată dramaturgia în platforme dedicate, finanțată, publicată și montată.

⁶ Mihaela Michailov, David Schwartz, *Teatru politic, 2009-2017*, editura Tact, 2017.

⁷ Dezbatere: „Practici și funcții ale dramaturgului. Trecut prezent și viitor”, moderator Mihaela Michailov, invitați: Miruna Runcan, Alina Nelega, Catinca Drăgănescu, Alexandra Pâzgu, Matei Vișniec, Panna Adorjani, Petro Ionescu, organizator: Reactor de creație și experiment, Cluj Napoca, 15 ianuarie 2021, *online*.

⁸ Cathy Turner, K Synne Behrndt, *Dramaturgy and Performance*, New York: Palgrave Macmillan, 2008, p. 18.

Cristina Iancu

O genealogie (pe scurt) a conectării dramaturgiei
de practica teatrală

La mai bine de treizeci de ani de la revoluție, nu există o politică coerentă referitoare la dezvoltarea dramaturgiei. E o afirmație tăioasă cu care nu credeam că voi începe un text în 2021; e, până la urmă, leitmotivul tuturor autorilor și autoarelor dramatice care au încercat să câștige un colț de scenă în ultimele trei decade, sau al acelei părți a criticii teatrale interesate de acest aspect. Am putea spune că nimic nu s-a schimbat. Cu toate acestea, nici percepțiile noastre despre dramaturgie nu mai sunt aceleași, nici practicile de spectacol, nici felul în care ne raportăm la auctorialitate, nici (sper eu) instrumentele noastre de analiză nu mai sunt cele din anii '90. Voi încerca să schițez principalele modificări survenite în discursul dramatic al ultimelor trei decenii și să punctez schimbările majore în ceea ce privește practicile și funcțiile dramaturgului/autorului dramatic, în această perioadă. Desigur că încercarea mea de cartografiere a unei perioade atât de întinse într-un spațiu atât de restrâns va opera cu excluderi și simplificări semnificative (și nedrepte față de artiștii/artiste, ori contextele de creație care au contribuit activ în acest proces¹). Așadar, trebuie să menționez încă de acum că mă voi opri asupra ce consider eu drept momente și nuclee de conținut determinate pentru schimbările de paradigmă în dramaturgia contemporană românească.

*Dramaturgia nouăzecistă la intersecția dintre un teatru al regizorului
și „cultura succesului”*

Deși, la o primă vedere, anii '90 ni se înfățișează ca un tablou heteroclit de personaje și confruntări, caracterizat de o proliferare a vocilor care se

¹ Am tratat mai pe larg acest subiect în teza mea de doctorat *Condiția textului dramatic românesc după 1989* (Iancu, 2019), unde am propus o abordare politică a dramaturgiei, o citire a textului dramatic (ca produs individual, dar și ca o colecție de practici legate de scenă), văzut ca sumă a tensiunilor, a interferențelor codurilor și practicilor culturale locale cu cele specific teatrale (implicând și cele de producție) din ultimii treizeci de ani.

exprimă în legătură cu viitorul României, în noul *status-quo* politic și economic, din toată această polifonie se pot extrage câteva tonuri recurente, în dezbateră despre trecerea de la un sistem la un altul. E o perioadă în care se propagă iluzia dezideologizării, din care reiese că, într-o societate eliberată de ideologie, viața s-ar putea desfășura într-o totală obiectivitate și transparență. Această iluzie provine din operația de contaminare semantică a ideologicului, echivalat cu totalitarismul. Ea se dovedește periculoasă, pentru că reproduce și susține cadrul maniheist de dezbateră (o mai veche țară politică), în care cei morali, „detașați” pe deplin de ideologie, stigmatizează orice poziționare critică, pentru că este bănuită de contaminare ideologică. Spațiul public se polarizează, iar hegemonia discursurilor anticomunist, eurocentrist și capitalocentrist schițează raporturile de putere, la nivel societal, construind perechi de opoziții cu consecințe directe în (de)legitimarea punctelor de vedere în stabilirea consensului social (intelectuali *vs.* mineri/muncitori, nostalgici/ retrograzi *vs.* progresiști ș.a.). E o perioadă în care asistăm la un reviriment al conservatorismului și al intelectualismului, în care *refrenul* agresiv al tranziției va facilita consolidarea unui discurs identitar resentimentar.

În acest peisaj, observăm că instituția teatrală repertorială se preocupă mai mult de producerea cu emfază a unor imagini auto-legitimize ale produselor „culturii succesului”, atât la nivel local/național, cât și – ori mai ales – la nivel internațional², chestiune cu resorturi profunde în discursul identitar. Hiperbolizarea reușitelor câtorva profesioniști ai anilor '90 devine un mecanism compensatoriu, succesul individual recunoscut de acei *alții*, admirați și respinși în același timp, devine al nostru, al tuturor. Cuceririle formale ale regizorilor (în siajul reteatralizării, și al recuperărilor estetice din secolul regiei), ca principali poli de putere în câmp teatral, sunt supraevaluate datorită complexelor de cultură marginală. La rândul lor, acestea sunt accentuate de internalizarea discursului civilizator al învingătorilor Războiului rece și în contextul bătăliei pentru discurs, unde orice urmă de samizdat e sursă de legitimare simbolică. Funcția socială a teatrului e codașă

² Vezi, de exemplu, turneul din '90, în Anglia și Irlanda, cu spectacolul *Hamlet*, în regia lui Alexandru Tocilescu, cu Ion Caramitru în rol principal, ori, mai încolo, turneele lui Silviu Purcărete cu *Ubu rex cu scene din Macbeth*, *Phaedra*, *Titus Andronicus*, și participările multiple la festivaluri de prestigiu mondial (Avignon, Edinburgh etc.).

pe lista priorităților scenei repertoriale, iar explicația provine din apatia instituției de repertoriu la teme sociale și politice, din cauza subsumării acestora discursului propagandistic al regimului anterior. În lipsa unor dezbateri serioase legate de dramaturgii care au scris în comunism, și continuă să scrie în această perioadă, percepția care plutește în aer e că tot ce s-a scris înainte de 1989 ar trebui aruncat la coșul istoriei. În ceea ce privește repertoriile teatrelor, rar apar pe afișe nume din dramaturgia românească contemporană. Pe fondul unui discurs anticomunist virulent, al unei suspiciuni de natură ideologică ce planează asupra autorilor profesionalizați în regimul anterior, laolaltă cu tradiția teatrală locală și mai recentul samizdat artistic excepționalizat al regizorului, autorul/autoarea dramatic(ă) nu are sprijinul necesar pentru a-și face (re)intrarea în instituția teatrală, nu are resursele construirii unei narațiuni legitimoare (în acest moment zero al istoriei, conform logicii inaugurale locale). Ca urmare, el/ea rămâne la marginea câmpului de producție, pentru că nu are pe ce să-și sprijine fondarea instituției dramaturgiei, în accepțiunea ei sociologică. Concursuri precum „Piesa anului”, ori „Camil Petrescu”, vin în întâmpinarea acestei probleme și își propun să lanseze ori să promoveze câteva nume în dramaturgia recentă, însă nu reușesc să introducă piesele acestor autori și autoare în circuitul scenelor de repertoriu. Ceea ce încearcă aceste concursuri e o recunoaștere a dramaturgiei românești ca *instituție*, în sensul ei modernist, prin utilizarea și, simultan, forțarea canavalei tradiționale teatrale.

Un prim proiect care divorțează de logica acestor concursuri e festivalul dramaturgiei contemporane Dramafest (Târgu-Mureș, 1998/1999), organizat de asociația cu același nume (inițiată de autoarea Alina Nelega). E un moment, în istoria recentă teatrală, ce se situează ca alternativă la „modelul unic”, atât prin managementul evenimentului, cu mize multistratificate (conectarea la dezbaterile internaționale, facilitarea de schimb de practici/workshop-uri cu profesioniști de la Royal Court, producere de discurs teoretic etc.), cât, mai ales, prin conectarea scriiturii dramatice la practica teatrală, prin propunerea unui alt fel de lucru cu textul, venit pe filiație anglo-saxonă (de tip *work in progress*), implicând participarea activă a autorului/ autoarei la construcția scenică, erodând astfel rolul regizorului ca interpret al textului și implicit dinamitându-i poziția hegemonică în raport cu autorul/autoarea dramatică. Literatura

dramatică nu trebuie recuperată, ea trebuie împinsă către alte forme strâns legate de explorarea unor teme și spirit ale vremii. Festivalul are o viață scurtă, însă vom vedea că el va avea ecouri semnificative mai departe.

Diversificarea temelor, a adresabilității și a practicilor în dramaturgie

Discursul tranziției ca pandant al modernizării continuă și pe durata anilor 2000, mai ales odată cu apropierea României de integrarea europeană. El capătă manifestări diferite, întrucât, până la jumătatea deceniului, după o relativă prosperitate economică și o deschidere mai mare către Vest (intrarea în NATO, semnarea acordului de integrare UE, integrare ce presupune, printre altele: conectarea economiei românești la piața europeană și capitalul global prin mărirea sectorului bancar, propulsarea multinaționalelor etc.), lărgirea sectorului privat, creează oportunități de mobilitate, educație, inclusiv lărgirea sectorului non-profit cu focalizare pe dezvoltare cetățenească, democrație etc. Simultan, legat de circulația informației și de coagularea unor nuclee ideatice, remarcăm că mijloacele de comunicare încep să sufere modificări semnificative: televiziunea ia un avânt fulminant (apare o ofertă bogată de canale private), presa scrisă e în declin, iar rețeaua de Internet se lărgeste.

Nașterea grupului dramAcum, în jurul anului 2003, are aerul unui spirit de frondă generațională cu privire la regia ca interpretare (a textelor clasice), marcă a tradiției teatrale românești, puternic prezentă (încă) în cadrul curriculei universitare. Grupul provenit din absolvenți de Regie de la UNATC (Gianina Cărbunariu, Ana Mărgineanu, Andreea Vălean, Radu Apostol, Alexandru Berceanu), sub mentoratul profesorului lor, Nicolae Manda, reacționează la *modelul unic*. Ceea ce dramAcum propune e tocmai cadrul în care echipe de regizor-dramaturg să lucreze în vederea apariției unor texte care să prospecteze realitățile prezentului lor în raport cu generația din care fac parte. Un factor important pentru care această mișcare reușește să influențeze atât modurile de lucru cu textul, cât și raporturile de putere în echipele teatrale (prin includerea dramaturgului), e că ea e inițiată de regizori, care își folosesc capitalul simbolic moștenit prin tradiție, tocmai pentru a-l răsturna. Totodată, începutul anilor 2000 arată, totuși, diferit în materie de informație, deschidere, discursuri artistice și reprezentativitate socială, iar tentativele de stimulare a

dramaturgiei din anii '90³, ori debutul timid al formelor de teatru independent, își aduc contribuția în pregătirea acestui teritoriu. Odată cu activitatea colectivului dramAcum, centrată pe stimularea unei dramaturgii de actualitate, orientată spre teme sociale și politice, și cu introducerea dramaturgului ca partener în echipa de creație, începe să se insinueze o alternativă reală la teatrul subvenționat, una atât sistemică, cât și estetică: crearea scenei independente. Discuția despre apariția și dezvoltarea teatrului independent, definițiile asumate, artiștii care practică în această zonă, finanțările, canalele de difuzare, caracteristicile sale, precum și condiția precară (mai ales în prezent) a creatorilor merită o atenție separată, pentru că, mai ales de la jumătatea anilor 2000 încolo, asistăm la o largire a sectorului⁴. Revenind, membrii dramAcum au luat în răspăr tradiția teatrală a reinterpretării, însă înăuntrul cadrului convențional al autorlâcului regizoral și al teatrului ca artă autonomă. Ei și-au propus o schimbare din interior a paradigmei, chiar dacă produsele au fost create, în mare măsură, în afara scenelor oficiale. DramAcum a avut drept obiectiv o reorientare a limbajului scenic, cu accent pe textul contemporan, iar independența lor a fost, mai degrabă, o formă de a presa modelul unic, cu intenția de a-l reforma, nu de a se distanța complet, ci de a exista în paralel cu el.

Grupul Tanga Project, născut din următoarea generație de regizori de la UNATC, în jurul anului 2006 (Vera Ion, Ioana Păun, Miruna Dinu, Bogdan Georgescu, David Schwartz), se diferențiază de dramAcum prin contestarea autonomiei artistice a teatrului, experimentând noi forme de teatralitate prin

³ Mă refer, în special, la Dramafest: una dintre membrele fondatoare dramAcum, Andreea Vălean, a fost descoperită și premiată în cadrul acestui festival, iar ulterior autoarea a beneficiat de o rezidență de scriitură la Royal Court. Piesa Andreei Vălean, *Eu când vreau să fluier, fluier* e un text cu miză socială explicită, introducând „sub reflector” o categorie de personaje de care scenele de teatru nu se scurtcircuitaseră în anii '90, sau nu sub forma acestui tip de teatralitate racordată la real. A fost montată ca parte a proiectului Dramafest, la Naționalul mureșean, de către regizorul Theodor-Cristian Popescu.

⁴ Atenție pe care o primește, prin activitatea teoretică a lui Theodor-Cristian Popescu, *Surplus de oameni sau surplus de idei. Pionierii mișcării independente în teatrul românesc post 1989*, Cluj-Napoca, Ed. Eikon, 2012, dar mai ales, în ceea ce privește activitatea post-dramAcum, prin contribuția Iuliei Popovici, într-o serie de articole (dedicate, în principal, influenței mijloacelor de producție din teatrul independent asupra practicilor și esteticilor de spectacol produse pe scena independentă), și cu precădere în cartea sa *Elefantul din cameră. Ghid despre teatrul independent în România*, Cluj, Idea Design&Print, 2016.

ieșirea din spațiul convențional. Astfel, prin proiectele de intervenție comunitară din Rahova (începute ca documentare a condițiilor de evacuare a rezidenților din zonă), Turneu la țară (*I am special*, Bogdan Georgescu, care își definește tipul de lucru ca *artă activă*⁵), *performance-uri* și *site specific art* (Ioana Păun), lucrul în căminele de vârstnici, ori în comunități miniere, iar, mai târziu, contribuind la definirea teatrului politic local (David Schwartz), artiștii din grupul Tanga Project configurează noi practici de spectacol, venind, în primul rând, din afirmarea rolului social și politic al teatrului în comunități/contexte specifice și dezvoltarea de publicuri noi (mai ales cele care nu merg/nu au acces la teatru), pentru care noi instrumente de explorare și prelucrare artistică a realității necesită dezvoltate. Atât dramAcum, cât și Tanga Project, deși au pornit de pe poziții diferite, au avut în comun contestarea relațiilor de putere din interiorul câmpului de producție *mainstream*, precum și urgența de a crea noi discursuri, care să vorbească despre teme actuale, locale și, în general, excluse de pe agenda publică. Pe termen lung, activitatea lor a avut impact în transformarea ierarhiilor din interiorul echipelor de teatru, raportarea la auctorialitate, dar și promovarea sistemului de lucru care pune accent pe ideea de proces, de laborator, pe practica documentării, practici de teatru *devised*.

Cam în aceeași perioadă, în 2004, se naște, în cadrul Facultății de Teatru și Film de la Cluj, Laboratorul de Dramaturgia Cotidianului, un program interdisciplinar inițiat de către profesorii Miruna Runcan și C.C. Buricea-Mlinarcic. Programul are ca miză principală stimularea creației de piese de teatru, scenarii de film ori reportaje realizate de către tineri studenți teatrologi, cinești ori jurnaliști. Reuniți în echipe interdisciplinare, studenții realizează produse artistice, având la bază cercetări de teren, investigații antropologice ale unor teme și subiecte strâns legate de transformările economice, sociale, comunicaționale de după 1989 și impactul acestora (în principal) asupra tinerilor. În cadrul acestui program, sunt publicate volume de piese de teatru, scenarii de film și studii critice. Unul dintre cele mai importante proiecte, în cadrul Laboratorului, este Tabăra de Dramaturgia Cotidianului, ale cărei rezultate anuale au fost diseminate prin spectacole-lectură, vizionări de filme/reportaje și dezbateri publice. De-a lungul anilor, acest context de

⁵ Teoretizată în lucrarea sa de doctorat, *Teatru comunitar și arta activă*, Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică „I. L. Caragiale”, București, 2013.

cercetare și creație generează conținuturi și discuții importante, formatoare pentru generațiile de studenți (teatrologi, în special). Nu întâmplător, nucleul de dramaturge active în context clujean, la Reactor de Creație și experiment (Petro Ionescu, Alexa Băcanu, Ana Cucu-Popescu), s-a format în acest cadru.

Deși fiecare cu impact diferit în schimbările de percepție asupra textului dramatic și asupra practicilor de spectacol, cele câteva contexte amintite se conjugă fericit, facilitând mai departe crearea de spații discursive, oportunități și rețele de creație. Concomitent, ele se înscriu într-un proces mai amplu, care are legătură cu transformările politice, sociale și comunicaționale, odată cu conectarea României la sistemul capitalist global. Vorbim, totuși, de altfel de moduri de producție, de circulație a ideilor, în timp ce, inevitabil, ar trebui să ne legăm de un spirit al vremii mult mai aplecat reflecției (și concomitent criticii) acestor transformări, lucruri vizibile și în artele din această perioadă (vezi conceptul de *social turn*, cf. Claire Bishop, 2012). Lucrul pe textul nou cu problematici de actualitate are la bază, în primul rând, regândirea funcției teatrului în raport cu spectatorii săi. Accentul cade, deci, pe latura social-politică a acestuia, aceea de reinsertie socială, participare și chiar emancipare politică, în cel mai larg sens al său. Mizele textelor noi, de la investigarea trecutului recent, reevaluarea impactului tranziției asupra diferitor categorii sociale excluse din discursul public oficial, critica unor discursuri dominante etc., alături de influența modurilor de producție din mediul independent, au coagulat noi practici de spectacol. În același timp, au schimbat raporturile de putere și modurile de lucru în echipele de teatru; ele se și diversifică. Există cel puțin trei sisteme de lucru asumate în teatrul independent, conform Iuliei Popovici (Popovici 2017): regizorul-dramaturg/autorul de spectacol (Gianina Cărbunariu, Bogdan Georgescu); creația colectivă (grupul de artiști și artiste din jurul Platformei de Teatru Politic) și colaborarea dramaturg-regizor (Petro Ionescu și Raul Coldea, de la Reactor de creație și experiment Cluj).

În loc de concluzii

În ultimii ani, se poate observa o oarecare permeabilitate a teatrului instituționalizat la teme social-politice propuse de textele noi, poate și pentru că anumiți artiști și artiste de pe scenele independente au căpătat notorietate și confirmare (internațională, în multe cazuri). Aceasta a făcut ca unii dintre ei să

ajungă în interiorul sistemului de repertoriu ori în cadrul unor co-producții, odată cu trecerea *testului de risc* (Popovici 2017) de pe scenele independente. Ar mai fi de menționat dezvoltarea, în paralel, a mai multor cadre (festivaluri, evenimente, spații) de producere și difuzare a muncii acestor artiști și artiste. Toate acestea se leagă într-un fel sau altul de raportarea teatrului repertorial la ideea de succes. Remarcăm că, pornind de la practicile derivate în teatrul independent, dramaturgul și-a câștigat un loc în echipa de creație, însă creația sa încă nu și-a câștigat autonomia, în raport cu spectacolul pentru care a fost dezvoltată; textul e încă foarte dependent de producția scenică. În ceea ce privește stimularea și dezvoltarea dramaturgiei noi, observăm câteva teatre de repertoriu care își asumă programe în acest sens (la Piatra Neamț, Târgu-Mureș etc.), ceea ce se leagă, mai degrabă, de direcțiile programatice, mizele și priceperea directorilor acestor instituții. În regim independent, Reactor de Creație și Experiment își asumă cu încăpățănare această misiune, prin rezidențele de creație Fresh Start sau Drama 5. Dar, așa cum menționam chiar la început, în continuare nu există o politică culturală națională care să faciliteze creația de text nou, așa cum nici practica lucrului regizorului împreună cu dramaturgul de scenă nu pătrunde suficient în instituțiile teatrale. Dincolo de aceste aspecte, care cred că merită atenția noastră și pe viitor, cred, de asemenea, că e de reflectat mai mult asupra unei explozii a teatrului/textelor de scenă cu mize sociale în context local (pe scene independente și nu numai), mai ales după 2012, pentru că ele acoperă o diversitate de teme, practici și abordări, care necesită delimitări teoretice, inclusiv la nivelul pozițiilor (sau lipsei ori confuziei pozițiilor) politice. Altfel, riscăm să expediem o colecție complexă de practici și perspective în câteva etichete desuete, inexacte și ineficiente pentru analiza fenomenului din ultimii zece ani.

Eugenia Anca Rotescu

Alina Nelega și Fundația Dramafest

În ceea ce o privește strict pe Alina Nelega, trebuie menționat un paradox, care a funcționat, de altminteri, și în cazul altor doi dramaturgi ce fac parte din aceeași generație, Saviana Stănescu și Radu Macrinici. La vremea debutului lor ca autori dramatici, toți trei erau bine cunoscuți în lumea teatrală. Ceea ce ar părea avantajos la prima vedere, însă nu este chiar așa. Erau percepuți aproape unilateral prin prisma celorlalte preocupări teatrale, cele care le aduseseră recunoaștere și vizibilitate. Saviana Stănescu era un foarte activ cronicar, iar Radu Macrinici – tânărul director al Teatrului *Andrei Mureșanu* din Sfântu Gheorghe și al Festivalului *Atelier*. Alina Nelega, la rândul ei, se impunea ca un om de teatru cu multiple valențe – critic, traducătoare din limba engleză, editor și redactor coordonator al revistei *Postscenium*, inițiatorul unor proiecte de anvergură. Din afară privind lucrurile, scrisul trecea pe plan secund. Faptul că piesele sale atrăseseră atenția în spațiul britanic, că fuseseră traduse, publicate și chiar prezentate în spectacole-lectură, a influențat prea puțin mediul autohton.

În acest context, dramaturgul Alina Nelega inițiază, la Târgu Mureș, primele manifestări de revigorare a climatului dramaturgic și teatral. În anul 1997, înființează Fundația *Dramafest*, care își propune explicit să contribuie la „crearea unui microclimat pentru dramaturgia nouă românească”. În paranteză fie spus, interesul deosebit pe care îl arăta pentru noua dramaturgie și dorința, asumată ca misiune a structurii recent înființate, nu au fost asociate decât în foarte mică măsură cu însăși apartenența sa la curentul pe care îl susținea. Deși, în tot acest timp, au urmat alte piese traduse în engleză, franceză și germană, publicate în antologii și, mai mult încă, au cunoscut prezentări scenice sau spectacole-lectură în spațiul european. În peisajul autohton, manifestarea din ce în ce mai puternică a unor tineri regizori, interesați să reflecte spiritul timpului lor, a avut drept rezultat o serie de producții pe textele

Alinei Nelega. Trebuie însă remarcat că majoritatea acestora au fost găzduite de sau în zone mai deschise către inovație, cercetare și experiment. Un exemplu, în acest sens, este Muzeul Literaturii Române, cu al său proiect *Gender Rhapsody*, coordonat de Saviana Stănescu, în cadrul căruia Alina Nelega a prezentat monologul *Project XX*. Dacă toate acestea nu au contribuit la consacrarea ei ca dramaturg, faptul se datorează, în parte, atitudinii sale destul de puțin incisive ca autor, dar și proiectelor de amploare ale Fundației Dramafest, cu care lumea teatrală ajunsese să o identifice.

Prima manifestare publică a Fundației *Dramafest* se concretizează în organizarea unui *Colocviu național asupra noii dramaturgii românești* (10 – 11 mai 1997), care încerca „să cuantifice relațiile de putere din teatrul românesc de atunci și să stabilească un prag de plecare, pentru o viitoare evaluare. Dezbaterile, publicate în revistele *Postscenium* și *Vatra*, înseriau problemele dramaturgiei românești, oferind, uneori, posibile soluții. Pentru prima oară viciul a fost clar identificat ca fiind de natură managerială, și nu estetică (sublinierea autorului)”. Și descrierea acestei perioade continuă: „A doua etapă a Dramafestului a fost concursul de selecție a textelor, în care juriul era format nu din critici de teatru, ci din regizori și directori de teatre: cei câțiva care, la o primă abordare, s-au declarat interesați de proiect. Finalizat în noiembrie 1997, concursul a selectat câteva piese, care au fost incluse în repertoriile teatrelor participante la proiect¹, iar montările au fost invitate, pe 23 aprilie 1998, la Festivalul Internațional *Dramafest*, unde și alte spectacole, străine, pe texte noi, mai puteau fi vizionate, toate acestea dublate de un colocviu internațional organizat împreună cu Open Society Institute, Consiliul Britanic, Ministerul Culturii, numit *Producing New Writing – a Risk Worth Taking?* și triplate de un atelier de lucru pe texte noi, condus de reprezentanți ai Teatrului *Royal Court* din Londra.

Cel mai reușit spectacol, pe piesa debutantei Andreea Vălean, *Eu când vreau să fluier, fluier*, regizat de Theodor Cristian Popescu, avea să cunoască, în pofida politicii de marketing mai mult decât păguboase a Teatrului Național

¹ Textele selectate au fost publicate în două antologii, una în limba română și a doua în limba engleză, cu sprijinul proiectului *Kaleidoscope* al Uniunii Europene, administrat, în România, de criticul de teatru Victor Scoradeț.

din Târgu-Mureș, un destin spectacular, sfârșind, după un an, la Bonn, când, după ce deja trecuse pe-acolo Vlad Zografi, a reprezentat dramaturgia nouă românească la cel mai prestigios festival european de dramaturgie nouă: *Bonner Biennale*.

A doua ediție a festivalului nu a mai fost la fel de plină de energie ca cea dintâi, mai ales datorită proastei administrări a relațiilor interumane, dar teatrul *Royal Court*, invitat din nou la Dramafest, conduce a doua oară un atelier (de această dată, doar prezentări scenice ale textelor selecționate, timpul fiind mai scurt și nepermițând producerea lor efectivă), într-o a doua etapă de coagulare a unui proiect de prezentare a unei „Săptămâni de dramaturgie românească la Londra”. Dar nici proiectul (deși sprijinit de Consiliul Britanic), nici intenția de a înființa un teatru de text nou în București, nu sunt agreate de Ministrul Culturii.

Dramafest a fost un proiect care s-a dezvoltat în folosul dramaturgilor români (Andreea Vălean, Saviana Stănescu, Ștefan Caraman, Dumitru Crudu, Adina Dabija, Teodora Herghelegiu, Petre Barbu, Radu Macrinici ș.a.), a dus un spectacol la *Bonner Biennale*, a publicat două antologii de texte și două numere de revistă conținând dezbateri teoretice, a strâns în jurul său personalități europene importante. Toate acestea, din bani europeni sau americani și din mici contribuții ale administrației locale.”²

(Fragment din *Desprinderea de pluton. Underground Ariel 1999-2009*, Editura Universității de Artă Teatrală, Târgu Mureș, 2009.)

² Alina Nelega, *Piesa românească, astăzi*, în *www.nonstop.ro*, Editura UNITEXT, București, 2000.

Olivia Grecea

Precedentul dramAcum

Grupul dramAcum generează un impuls pentru dezvoltarea și consolidarea întregului mediu independent al artelor performative. Coordonatele pe care se construiește o mișcare artistică alternativă și longevivă sunt solidaritatea și afinitatea, canalizate în generarea de inițiative și contexte.¹

În anul 2002, un grup de studenți la UNATC (Andreea Vălean, Gianina Cărbunariu, Radu Apostol și Alexandru Berceanu) formează dramAcum, sub coordonarea profesorului Nicolae Manda. Ulterior, gruparea se deschide spre noi membri (Ana Mărgineanu, Maria Manolescu, Ștefan Peca, Adriana Zaharia). Ce își propun ei e înprospătarea mediului teatral din România, anacronic în raport cu sensibilitatea generației lor. Cu o energie angajată în critica mecanismelor sistemului teatral, dramAcum concepe proiecte care să exploreze prezentul imediat, realitățile sociale contemporane, în forme scenice novatoare. Diametral opuși emulației canonului performativ din România, dramAcum mizează pe reconfigurare.

Pentru o nouă dramaturgie

După cum punctează Nicolae Manda², conceptul definitoriu pentru dramAcum e construcția unei relații privilegiate între regizor și dramaturg. Pentru membrii grupării, inovarea se produce prin regândirea textului de teatru și producției de spectacol, iar proiectele pe care le derulează sunt momente-cheie în conturarea unor noi abordări ale procesului de lucru și al creației scenice.

¹ Nr. 9-10 din 2005 al revistei *Teatrul azi* publică, sub îngrijirea Ludmillei Patlanjoglu, un „Dosar dramAcum” (pp. 121-155). Acesta conține următoarele contribuții: Ludmila Patlanjoglu, „Alege dramAcum” (pp. 122-126); Nicolae Manda, „Concepte dramAcum” (p. 127); Ioana Moldovan, „Cum să scrii ceva nou?” (pp. 128-133); Iulia Popovici, „Experimentul Glina” (pp. 134-135); Radu Apostol, „Experimentul Gambleri” (pp. 136-138); Radu Apostol, „dramAcum3 și vânătoarea de spații” (pp. 139-142); Andreea Dumitru, „Persona – dramAcum – Desant” (pp. 142-144); xxx, „grupul dramAcum. CV” (pp. 145-155). [nota edit.]

² <https://dilemaveche.ro/sectiune/tema-saptamanii/articol/dramacum-o-istorie>

Primele proiecte dramAcum sunt un concurs de dramaturgie tânără, inițiat în 2002, al cărui premiu e montarea textului câștigător de către unul dintre regizorii grupului, și un program de traduceri din dramaturgia contemporană. Cu această ocazie, se traduc în română dramaturgi nordici, balcanici, și din alte spații până atunci inaccesibile. Textele sunt foarte bine primite de către regizori din mai multe generații și devin suport pentru spectacole.

Concursul de dramaturgie are trei ediții și meritul incontestabil de a stimula dramaturgia tânără. La prima lui ediție (motto: „Ai o idee? Ți-o facem!”), sunt primite 115 texte, dintre care 16 sunt selectate. Spectacolele-lectură au loc la Teatrul ACT, partener important pentru vizibilitatea proiectului. La concursul dramAcum 2 (din 2005, cu motto-ul: „Trece-ți granița!”), sunt selectate 11 texte din 85, iar 5 dintre ele devin spectacole-lectură. dramAcum 3 (2006, moto: „Scrie ce vezi!”) aduce o modificare de strategie – textele dramatice selectate sunt lucrate colaborativ pentru a se ajunge la versiunea finală, în varianta prezentată la spectacolul-lectură. Cei 5 regizori ai grupului (Radu Apostol, Alexandru Berceanu, Gianina Cărbunariu, Ana Mărgineanu și Andreea Vălean) lucrează împreună cu dramaturgii la adaptarea / rescrierea textelor, sprijiniți, în acest proces, printr-un *grant*.

Anii în care au loc concursul de dramaturgie și programul de traduceri sunt o perioadă fundamentală pentru stimularea potențialului de scriere autohton, pentru racordarea la o scriitură cu care generația dramAcum rezonază, dar și pentru crearea unui punct de întâlnire între texte și regizori. Impactul activității dramAcum e recunoscut de breaslă în 2004, când grupul primește, la Gala UNITER, Premiul Criticii, acordat de AICT – Secția Română.

Textul-manifest

Stop the Tempo este textul dramatic asumat, în comunicatul de presă al concursului dramAcum 3, ca manifestul implicit al grupului. Semnată de Gianina Cărbunariu, cea care o și montează la Green Hours, în 2003, piesa circulă, e tradusă și montată în mai multe spații europene. Textul contribuie într-o măsură semnificativă la crearea unor legături între mediul teatral românesc și cel internațional și la creșterea interesului Occidentului pentru creația teatrală din România.

Cele trei personaje preiau numele actorilor care îi interpretează, gest care anulează distanța dintre realitate și scenă (ficțiune). Autoarea motivează decizia prin inspirația venită dinspre problemele și experiențele celor trei actori

pentru care a scris textul. Numele au rolul de a individualiza vocile personajelor, ceea ce explică senzația de sensibilitate comună, situațională și generațională, divizată în 3, cu rol de manifest. Textul citează poeme de Marius Ianuș, poet douămiist, autor, printre altele, al *Manifestului anarhist*, revendicându-și deci o poziție contestatară.

Acțiunea dramatică propriu-zisă este prelungirea unei stări de derivă, a unei post-apocalipse senzoriale, în care se produce o breșă între societate și membrii ei critici, ipostaziați de personaje. Paula, Maria, Rolando sunt tineri blocați în mecanismul tarat al capitalismului consumerist, în căutare de relații autentice, sub presiunea de a fi *cool*. Se intersectează întâmplător într-un club, fac un accident de mașină, se caută instinctiv. *Drive*-ul lor nu e sexualitatea, ci o formă de recunoaștere și regăsire în deconectare. De aici începe programul lor comun – debransarea curentului în cluburi și centre comerciale, o tentativă de întrerupere a ritmului inerțial care le dă sens, comuniune, adrenalină. *Stop the tempo* ca reacție la *Push the tempo* – presiunea socială, familială, de a produce și consuma într-un *loop* perfect ermetic, infinit.

Tipul de personaje și situații ale textului anunță interesul programatic al Gianinei Cărbunariu pentru problematicile moralității, neaderenței, individualității, justiției, abordate în spectacolele ulterioare (pot fi menționate, selectiv: *X mm din Y km*, *Tipografic majuscul* și *Oameni obișnuiți*), construite în jurul dizidenților și al avertizorilor de integritate.

Stop the tempo are calitatea unui manifest prin spiritul reformator transferat personajelor – inadecvate, neadaptate, refractare, critice față de un sistem inerțial, incapabil de (auto)chestionare. Textul se întâlnește cu piesele selectate în cadrul concursurilor de dramaturgie pe teritoriul comun al raportării critice la prezentul imediat, al extragerii de tipologii sociale nou formate, care plutesc în deriva sălbatică a tranziției, a disoluției progresive a celulelor sociale, care lasă individul dezgolit, vulnerabil.

Proiecte de grup, proiecte individuale

Ca grup, dramAcum a contribuit, alături de Iulia Popovici și Adriana Zaharia, la crearea Teatrului Desant, un spațiu destinat prioritar tinerilor emergenți, care, însă, are o durată de viață foarte scurtă. Aici se coagulează proiectele Tanga Project și Ofensiva Generozității (O2G), grupuri de artiști orientate spre teatrul comunitar și implicarea socială.

După perioada anilor 2000, de promovare asiduă a proiectelor de grup, membrii dramAcum își dezvoltă progresiv carierele artistice individuale și cunosc notorietatea (pe plan național și internațional).

În 2011, o parte a membrilor dramAcum lucrează la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, la *Roșia Montană pe linie fizică și politică*, pe tema controversată a exploatărilor miniere din Apuseni. Programarea și promovarea spectacolului devin sursa unor insatisfacții pentru echipa dramAcum, și duc la un schimb de scrisori deschise între aceștia și Gábor Tompa, directorul instituției³.

Tipografic Majuscul, spectacolul Gianinei Cărbunariu coprodus de dramAcum și Festivalul Internațional de Teatru de la Nitra, Slovacia în parteneriat cu Teatrul „Odeon”, e un model de producție artistică frecventă în alte spații teatrale, dar aproape inexistentă în România.

Pentru Alexandru Berceanu și Andreea Vălean (intervievați cu ocazia scrierii acestui text) practicile de dezvoltare a textului dramatic – documentarea în echipă, folosirea interviului – și relația creativă dintre rolurile echipei artistice din proiectele dramAcum au o contribuție semnificativă în cariera lor ulterioară, fie că e vorba de teatru, film sau pedagogie.

Alexandru Berceanu inițiază, în 2014, proiectul dramAcum de teatru *devised Interfața*, în care își asumă rolul de dramaturg. Construit în jurul temei discriminării radicale, spectacolul folosește tehnologia pentru generarea sunetului în timp real, pe baza activității EEG conjugate a unui spectator și actor. *Privind prin piele* e un alt proiect dramAcum, în care textul e scris de el în colaborare cu dramaturga Aysil Akserhili și montat la Istanbul (de Andreea Vălean) și București (de Alexandru Berceanu). Temele acestor proiecte (identitatea și discriminarea, stigmatizarea pe baze identitare) sunt explorate ulterior în documentarul VR *Atinge* și în spectacolul *București 41*, despre pogromul din București. Romanul supraviețuitorului Felix Aderca stă la baza spectacolului *1916*, montat de Berceanu la Teatrul Evreiesc.

Radu Apostol este unul dintre membrii fondatori, în 2015, ai Centrului Replika pentru Teatru Educațional, spațiu independent care s-a impus ca producător de spectacole dedicate mai ales publicului tânăr. Centrul Replika abordează teme sociale, arta participativă, iar una dintre mizele majore e păstrarea accesului gratuit al publicului la evenimentele spațiului.

³ <https://agenda.liternet.ro/articol/11995/Gianina-Carbunariu-Radu-Apostol-Peca-Stefan-Andreea-Valean-Tompa-Gabor/Despre-adevaruri-neconvenabile-Despre-neadevaruri-convenabile-Rosia-Montana-pe-linie-fizica-si-pe-linie-politica.html>

După o serie de spectacole coproduse cu instituții străine de artele spectacolului, integrate în circuitul internațional, Gianina Cărbunariu își asumă, în 2017, când devine directoarea Teatrului Tineretului Piatra-Neamț, rolul producătorului de spectacol într-o instituție de stat.

Final deschis

Asociația dramAcum încă are activitate și dezvoltă proiecte, având în pregătire un program de rezidențe pentru persoanele nevăzătoare.

Ce e preluat în practica actuală a artelor performative din activitatea grupului e relația privilegiată regizor-dramaturg în dezvoltarea textului de spectacol, proces de lucru cultivat în mediul independent. Importantă e și figura regizorului-dramaturg, a autorului de spectacol, care dezvoltă un concept pe cele două planuri ale textului și regiei, rol asumat frecvent de Gianina Cărbunariu.

Nu în ultimul rând, filosofia lui *aici și acum*, orientarea spre un tip de expresie (de la limbaj la convenție scenică) extrem contemporană e nucleul demersului dramAcum, comun pentru grupările independente formate după 2010. Evoluția mediului independent al artelor performative din ultimii 10 ani trimit la portofoliul consistent și ambițios al dramAcum, al cărui program, construit pe gândire critică, proiectează actul de creație ca instrument de reflecție și schimbare socială.

Andreea Vălean

dramAcum, împreună cu publicul, un teatru al prezentului

Din întâmplare, am intrat în '91 la Facultatea de Sociologie, proaspăt reînființată. Am făcut ca practică cercetări pe teren, începând din primul an (un studiu sociologic în Moldova despre ceangăi, interviuri pentru recensământ, un studiu despre delicvența juvenilă, cu peste 100 de interviuri cu delicvenții minori de la Târgu Ocna). Din anul II, am lucrat doi ani ca asistent social pentru Casa de copii nr. 1, unde trebuia să găsesc, prin toată țara, mamele care își abandonaseră copiii în maternitate și să le conving să vină să îi vadă măcar o singură dată. În 1996, atunci când am intrat la facultatea de Regie de teatru, știam destul de multe despre realitățile violente și spectaculoase, cu personaje complexe, ale tranziției. Nu am găsit, la finalul anului I, pentru examenul de teatru contemporan, nici un text care să vorbească despre toate acestea, deși am căutat temeinic în biblioteca școlii. În vacanța de vară, am trimis la concursul Dramafest o piesă pe care am scris-o cu gândul să o montez la studioul Casandra împreună cu colegii mei de la Actorie, un text bazat pe interviurile cu minorii delicvenți de la Târgu Ocna, interviuri pe care încă le mai aveam acasă. Piesa a câștigat premiul, a avut două montări, și mi-a dat ocazia să realizez că există un public numeros care are nevoie să vadă pe scenă spectacole despre prezent.

Am participat la mai multe festivaluri internaționale de teatru, unde, în seri lungi, la barul festivalului, am dezbătut cu dramaturgi faimoși, oameni minunați, despre condiția dramaturgiei contemporane. Marius von Mayenburg, Mark Ravenhill, Biljana Srbljanović, Dejan Dukovski, mi-au povestit despre meseria lor, despre cum lucrează cu regizorii, despre sistemul de educație pentru dramaturgi, despre concursuri, ateliere, rezidențe, strategii naționale de încurajare a tinerilor care vor să scrie pentru teatru. O întâlnire importantă a fost cea cu Jelena Gremina, fondatoarea Teatr.doc din Moscova (cu care am fost foarte bună prietenă) și cu Ivan Varapaev, care a debutat în acest teatru. În același timp, a început și colaborarea mea cu studenții de la Regie de film. Am

Să nu privești înapoi

scris foarte multe scenarii pentru filme de scurt metraj studențești „la comandă” pentru examene și restanțele studenților regizori sau directori de imagine.



Cu unele dintre aceste filme, am participat la festivaluri internaționale prestigioase, la unele am câștigat premii, care mi-au asigurat apoi contracte de scenarist, contracte cu drepturi și privilegii inimaginabile pentru un dramaturg român. În 2001, cu sprijinul financiar al Fundației „Ion Rațiu”, am participat la rezidența artistică de la Royal Court, loc unde dramaturgul este un superstar. Cea mai mare bucurie a mea a fost când actorii ceruți de mine, de la Theatre de Complicité’s, au venit și am lucrat împreună pe textul meu. V-am povestit toate aceste momente din viața mea ca să înțelegeți de ce atunci când Nicolae Rațiu, după ce mi-a mulțumit pentru sticla din plastic de 2 l cu palincă de prune vechi de 10 ani făcută de bunicul meu, adusă ca mulțumire, m-a întrebat dacă am un proiect pentru viitor inspirat din luna petrecută la Royal Court, i-am spus că vreau să fac ceva pentru dramaturgii tineri români, să fac ceva să îi determine să scrie pentru teatru, să scrie povești despre realitate, dar nu știu prea bine cum să fac. M-am întâlnit la școală cu prietenii mei Gianina Cărbunariu, Radu Apostol și Radu Berceanu. Am vorbit cu ei despre propunea lui Nicolae Rațiu de a sprijini un proiect de al meu. Am petrecut multe zile și nopți să concepem

o strategie pe un termen mai lung, Am vorbit cu domnul Moisesescu, șeful catedrei de Regie, un profesor vizionar și dedicat, care mi-a sugerat să fac un concurs de dramaturgie, dar și niște întâlniri pregătitoare cu potențiali participanți la concurs și cu susținători ai proiectului. Astfel am organizat, în platoul de la etajul trei din școala noastră, mai multe întâlniri (înainte dar și după ce am lansat concursul) cu regizori, studenți, actori, scenografi, traducători, muzicieni, gură cască. Am lansat un apel pentru traducători.

Anunț din octombrie 2001 – anunț lipit la Facultatea de limbi străine (unde noi ne așteptam să existe specialiști în dramaturgie 😊)

dramAcum

proiect de promovare a dramaturgiei contemporane

vă place dramaturgia contemporană?

sunteți studenți la limbi străine și cunoașteți supertexte scrise în limbile

SÂRBO-CROATĂ, CEHĂ, SLOVACĂ, SLOVENĂ, BULGARĂ,
MACEDONEANĂ, ALBANEZĂ, TURCĂ, GREACĂ, RUSĂ, POLONEZĂ,
MAGHIARĂ, SPANIOLĂ, PORTUGHEZĂ ȘI ALTELE?

vreți să le traduceți și să fiți plătiți?

contactați-ne

(Din fericire, prima care ne-a contactat a fost Mașa Dinescu, care ne-a tradus *pro bono* toate textele de la Teatr. Doc.: *Terorism, Oxygen, Lapte Negru.*)

Am făcut un plan de activitate pentru cinci ani, am făcut un *site*, am găsit un nume după lungi dezbateri, am făcut spectacole-lectură, dezbateri cu publicul, am cerut sfaturi, am găsit susținere, entuziasm, critică constructivă.

dramAcum a fost un curent artistic bazat pe entuziasm, voluntariat, documentare, creativitate, discuții cu publicul, muncă în echipă, dar, mai ales, pe dorința de a promova autori tineri care să aducă pe scenă poveștile nespuse ale românilor. Mai jos, este raportul de activitate pentru 5 ani. Am făcut mult mai mult decât ne-am propus și am reușit să schimbăm fața dramaturgiei contemporane românești.

Raport de activitate: 5 ani de dramAcum

Lansat pe 25 ianuarie 2002, în cadrul U.N.A.T.C., și susținut financiar inițial de Fundația Rațiu România, dramAcum este un proiect de promovare a dramaturgiei contemporane, printr-o relație privilegiată regizor – dramaturg.

Membrii fondatori ai programului dramAcum sunt Andreea Vălean, Gianina Cărbunariu, Radu Apostol, Alexandru Berceanu și Ana Mărgineanu.

Acest program a apărut datorită necesității conectării studenților U.N.A.T.C. la texte de ultimă oră din dramaturgia contemporană străină și românească. De aceea, activitățile dramAcum au avut, în principal, două direcții: organizarea unui concurs de dramaturgie românească adresat autorilor de până în 26 de ani și promovarea unor texte de ultimă oră din dramaturgia străină, prin traduceri din limbi de circulație restrânsă (islandeză, suedeză, macedoneană, bulgara, sârbă etc.).

Conceptele operaționale care au stat la baza funcționării dramAcum au fost: regizorul și dramaturgul – echipă de creație activă pe tot parcursul procesului de producție a spectacolului, precum și regizorul și traducătorul – echipa de cercetare a tendințelor novatoare în teatrul contemporan.

Textul nu e teatru.

Cuvintele-cheie ale proiectului dramAcum sunt: teatralitate, actualitate, echipă de creație.

Echipa dramaturg-regizor (una, două sau mai multe persoane) reprezintă nucleul germinal al creației teatrale și al mesajului acesteia.

Criteriul comun: teatralitatea. Texte care se dezvoltă în timpul repetițiilor, lucrând cu actorii, rezolvând simultan probleme de spațiu și de compoziție regizorală. Actori care participă la prospecții, documentare, dezbateri cu publicul.

Reportofonul, camera foto, camera video, abia apoi computerul și *ms office*.

Teatrul nu e literatură.

Realitatea ca sursă.

Implicarea artei în social este chiar măsura autonomiei sale.

După o lungă perioadă de cenzură secvențială și aplicată textelor, spectacolelor și autorilor, putem înțelege azi că vânată era însăși realitatea. Toate segmentele cenzurate – fapte, personaje, istorii, reprezentări sociale – și-au căpătat dreptul la existență. Câte au câștigat dreptul la prezență scenică?

Descoperirea realității poate fi un mod de implicare și o strategie de creație. Gustul concretului, sensibilitatea la social prin grila biograficului și a individualului, iluziile și frustrările unei vieți în schimbare, marchează puternic reprezentările culturii urbane contemporane. Cultura de masă, caracteristică «epocii reproductibilității mecanice a operei de artă», inovativă și anticipatorie, cultura urbană actuală este prospectivă, dialogală și civică. Un teatru urban este un teatru al dialogului social, un teatru care înainte de a descoperi lumea în textele clasicii, descoperă lumea în realitatea ei: cu limba vorbită azi, cu modul de a se comporta al omului de azi, cu felul său de a se defini conflictual cu semenii și de a

rezolva situații-limită sau situații banale de viață – nu în cele din urmă, pista de încercare a vechilor tabu-uri și a noilor norme.

Într-o lume a spectacolului și a realității virtuale, reîntoarcerea teatrului la sursa realității înseamnă și un pas pe drumul accidentat al redefinirii eticului.

De-a lungul celor cinci ani de existență a proiectului dramAcum, au existat trei concursuri naționale pentru dramaturgia tânără. Pe modelul de funcționare a Concursului de Dramaturgie de la Royal Court, am lansat campanii de descoperire și dezvoltare a potențialilor tineri dramaturgi (de până în 26 de ani, hotărând și o excepție pentru „excepții”). Motto-urile sub care am lansat aceste concursuri au fost:



dramAcum 1 AI O IDEE? ȚI-O FACEM!

dramAcum 2 TRECE-ȚI GRANIȚA!

dramAcum 3 SCRIE CE VEZI!

Spectacole produse de dramAcum:

1. În parteneriat cu TEATRUL FOARTE MIC

Stagiunea 2006-2007:

Sado-Maso Blues Bar de Maria Manolescu, text realizat în cadrul Bursei de dezvoltare a textului dramatic oferite de dramAcum3, în parteneriat cu Fondul Cultural Național; spectacolul va fi regizat de Gianina Cărbunariu.

Stagiunea 2005-2006:

7 spectacole-lectură; *În doi* de Ioana Blănaru; *Karmacuantic* de Laurențiu Bănescu; *Blifat!* de Gabriel Pintilei; *Mi-e frică!* de Mihaela Michailov; *With a Little Help from My Friends* de Maria Manolescu; *Est-Vest, Corpuri descompuse* de Cristian Panaite; *Fragile. Do Not Drop!* de Maria Pitea – texte câștigătoare ale concursului de dramaturgie dramAcum3 „SCRIE CE VEZI!”.

Stagiunea 2004-2005:

5 spectacole-lectură: *D.W.* de Bogdan Georgescu; *Elevator* de Gabriel Pintilei; *Vitamine* de Vera Ion; *Fuck You, Europa!* de Nicoleta Esinencu; *Anathema* de Carmen Vioreanu – texte câștigătoare ale concursului de dramaturgie dramAcum2 „TRECE-ȚI GRANIȚA!”.

Elevator de Gabriel Pintilei – text câștigător al concursului de dramaturgie dramAcum 2, spectacol regizat de Adriana Zaharia.

Vitamine de Vera Ion – text câștigător al concursului de dramaturgie dramAcum2, spectacol regizat de Ana Mărgineanu.

2. În parteneriat cu Teatrul „Fani Tardini” din Galați

Stagiunea 2004-2005:

Fuck You, Europa! de Nicoleta Esinencu, spectacol regizat de Alexandru Berceanu.

3. În parteneriat cu TEATRUL ACT

Stagiunea 2004-2005:

De pe stradă... – spectacol de teatru documentar pe tema dreptului la reprezentare a marginalilor (cercetare teatrală în comunitățile de „gambleri”, „homeleșii din downtown”, „viața pe groapa de gunoi Glina”).

Comunismul pe înțelesul copiilor – spectacol de teatru documentar pe tema „memoria comunismului”.

4. În parteneriat cu TEATRUL „BULANDRA”

Stagiunea 2003-2004:

Punami de Peca Ștefan – text câștigător al concursului de dramaturgie dramAcum; a avut două reprezentații cu public (sub forma unor repetiții deschise), însă, din motive pe care nici până acum nu le cunoaștem, acest spectacol, în regia lui Alexandru Berceanu, nu a mai fost inclus în repertoriu.

Ziua futută a lui Nils de Peca Ștefan – text câștigător al concursului de dramaturgie dramAcum, prezentat ca spectacol lectură, în regia lui Theo Hergehegiu; din motive „subiective” și această producție a fost oprită.

5. În parteneriat cu UNATC, Studioul experimental ION SAVA

Stagiunea 2001-2002:

Ostinato de Cristi Juncu – text câștigător al concursului de dramaturgie dramAcum; a fost regizat de Gianina Cărbunariu; textul de spectacol, prin care s-a evidențiat lucrul în echipă dramaturg-regizor, a fost publicat în revista DRAMA. Spectacolul a fost invitat la Festivalul de Dramaturgie Românească, Timișoara, 2002.

6. În urma unui *gentlemen's agreement*, TEATRUL de STAT din Arad a produs, în stagiunea 2002-2003:

33 de grade de Vlad Ioan Tăușance – text câștigător al concursului de dramaturgie dramAcum; spectacol în regia lui Ștefănuț Iordănescu.

7. În colaborare cu TEATRUL NAȚIONAL „Mihai Eminescu” din Timișoara
Stagiunea 2002-2003:

Spațiu limitat de Dinu Bodiciu – text câștigător al concursului de dramaturgie dramAcum; a fost prezentat ca spectacol-lectură, în cadrul Festivalului de Dramaturgie Românească, Timișoara, 2002.

8. În urma unui *gentlemen's agreement*, TEATRUL ACT și TEATRUL POD au produs, în stagiunea 2002-2003:

Gunoierul de Mimi Brănescu – text câștigător al concursului dramAcum, a fost pus în scenă de autor.

Spectacole montate pe texte traduse prin proiectul dramAcum

Stagiunea 2005-2006:

Oxygen de Ivan Vîrîpaev, traducerea Mașa Dinescu, regia Gianina Cărbunariu, spectacol-lectură, Teatrul „Odeon”.

Stagiunea 2003-2004:

Plaja de Mattias Anderson, traducerea Carmen Vioreanu, regia Radu Afrim, Teatrul „Maria Filotti”, Brăila.

Stagiunea 2002-2003:

Drept ca o linie de Luis Alfaro, traducerea și regia Radu Apostol, Teatrul „Maria Filotti”, Brăila; Marele Premiu la Festivalul Național de Teatru Imagine, Târgu-Mureș, 2003; Premiul Special la Festivalul Național de Teatru Contemporan, Brașov, 2003. Marius Manole, interpretul personajului principal, a fost nominalizat la Premiul de Debut, Gala Premiilor UNITER.

K+M+L+R de Mattias Anderson, traducerea Carmen Vioreanu, regia Adriana Zaharia, Studioul Casandra.

Mă cheamă Isbjorg. Sunt o leoaică Havar Sigurjonsson, traducerea Carmen Vioreanu, regia Gianina Cărbunariu, Studioul Casandra, 2003; Marele Premiu, Gala absolvenților UNATC, 2003; Marele Premiu, Festivalul Școlilor de Teatru Hyperion, 2003.

* În total, de-a lungul celor cinci ani de activitate a proiectului de TRADUCERI dramAcum, au fost realizate peste treizeci de traduceri a unor piese din dramaturgia contemporană a „culturilor mici”, din limbile de „mică circulație”; aceste texte sunt înregistrate la biblioteca UNATC și sunt promovate în rândul studenților.



Efecte colaterale dramAcum

1. Dat fiind faptul că programul se adresa, la început, în principal, studenților U.N.A.T.C, pe parcursul a șase luni de zile s-au organizat întâlniri lunare, la care aceștia au fost invitați să participe. Au fost invitați dramaturgi

deja consacrați (Alina Nelega Cadariu – dramaturg și inițiator al proiectului Dramafest, și Ștefan Caraman), tineri dramaturgi înscriși în concurs (Ștefan Peca, Vera Ion, Călin Blaga și alții), precum și traducătorii de texte străine; s-au organizat spectacole-lectură pe textele primite: *Punami*, *Ziua futută a lui Nils*, *Ostinato*, *Gin și puțină muzică*.

2. Un scop important al proiectului a fost atins, scopul de a determina un climat care să favorizeze opțiunea pentru piesa contemporană. Acest lucru a devenit evident în repertoriul Studioului Casandra, în stagiunea 2003-2004: din 9 (nouă) spectacole ale clasei de regie, 8 (opt) au reprezentat opțiuni în acest spirit. Repertoriul a cuprins piese traduse de către studenții regizori (Alexandra Badea, Marcel Top) sau provenite din alte proiecte similare. Presa culturală, și nu numai, a urmărit și a susținut semnificativ tinerii regizori, datorită coerenței conceptului și clarității opțiunii lor.

3. S-a produs o deplasare semnificativă a atenției tinerilor regizori și a teatrelor spre texte noi, străine și românești, spre o problematică nouă. Stagiunea Studioului Casandra 2003-2004 a fost dominată în proporție covârșitoare de piesele contemporane, iar rezultatul acestei tendințe au fost două debuturi îndelung comentate în presă și selectate în Festivalul Național I.L. Caragiale: Alexandra Badea și Gianina Cărbunariu.

4. Datorită inițierii unei relații directe cu traducătorii de text dramatic, s-au realizat traduceri plătite. Acestea sunt depuse la biblioteca U.N.A.T.C. și difuzate printre tinerii regizori, actori, scenografi ș.a.

5. S-au creat legături cu proiecte similare dramAcum din Serbia – NADA, și Rusia – LUBIMOVKA YOUNG PLAYWRIGHTS FESTIVAL, ceea ce va conduce, în viitorul apropiat, la traduceri ale textelor românești în sârbă și rusă.

6. Întâlnirile dramAcum au reușit să adune lunar tinerii actori, scenografi și artiști plastici interesați de fenomenul dramaturgiei contemporane.

7. În urma acestor întâlniri, autorii au fost contactați în vederea dezvoltării textelor prin lucrul în echipă (Ștefan Peca, Cristian Juncu, Vera Ion, Dinu Bodiciu, Cătălin Chirilă, Ioana Blănaru, Maria Pitea, Maria Manolescu, Mihaela Michailov, Laurențiu Bănescu și alții).

8. Urmare a colaborării fructuoase cu Roberta Levitow, bursier Fulbright în România, și foarte bun cunoscător al dramaturgiei contemporane americane, am organizat, la Colibița, lângă Bistrița, un atelier-workshop de dramaturgie,

la care au participat câștigătorii concursului de dramaturgie dramAcum 2 (Bogdan Georgescu, Vera Ion și alții), dar și studenți ai Facultății de Teatru și criticul Iulia Popovici.

9. Urmare a concursurilor de dramaturgie organizate periodic de dramAcum, Vera Ion și Bogdan Georgescu (câștigători ai ediției dramAcum 2) au înființat un nou proiect de dezvoltare și cercetare teatrală TANGA PROJECT.

10. Piesa *Stop the Tempo* de Gianina Cărbunariu, scrisă în urma proiectului dramAcum, a fost montată de autoare la Teatrul Luni de la Green Hours. Textul a fost caracterizat de cronică teatrală ca „strigăt al noii generații”.

11. Odată cu lansarea proiectului dramAcum3, cu sprijinul Fondului Cultural Național, am înființat buRsa dramAcum – program de dezvoltare a textului dramatic. Această buRsa dramAcum a fost acordată unui număr de cinci dramaturgi, câștigători ai concursului de dramaturgie dramAcum3: Maria Manolescu, Mihaela Michailov, Ioana Blănaru, Maria Pitea, Laurențiu Bănescu.

12. Pentru meritele deosebite în dezvoltarea și promovarea dramaturgiei românești, dramAcum a primit PREMIUL CRITICII, în 2005, acordat de Asociația Internațională a Criticilor de Teatru (A.I.C.T.).

Radu Apostol

Prezentul în teatru și teatrul prezentului

Prima dată când am luat contact cu dramaturgia românească, angajată vrând-nevrând pseudo-ideologic (unii au crezut până la un punct, „unii au vărsat sânge etic, alții au vărsat sânge estetic” – Nina Cassian) și scrisă în perioada 1948-1988, se întâmpla în timpul unor repetiții la Teatrul de Comedie, în ultimii ani ai sumbrului deceniu. Copil fiind într-o familie monoparentală, mama mă lua cu ea la serviciu și astfel stăteam ore bune în sala de spectacol. Am avut șansa de a căska ochii la repetițiile pentru reluarea sau înlocuirile din spectacolul *Preșul* de Ion Băieșu, în regia domnului profesor Ion Cojar, spectacol care s-a jucat pe scena teatrului bucureștean și nu numai, din 1972 până aproape de anul 1989. Am asistat, când și când, la repetițiile cu textul *O dragoste nebună, nebună, nebună* de Radu Popescu, regia Tudor Mărăscu (1985), la repetițiile domnului Nae Caranfil, debutul său în teatru, în 1986, cu spectacolul *Acești nebuni fățarnici* de Teodor Mazilu (nu voi uita niciodată straniețea atmosferei, când, într-o scenă, se urcau pe o masă, într-un tare fain *contre-jour*, Florin Anton și Șerban Cella), la repetițiile cu spectacolul *Sfântul Mitică Blajinul* de Aurel Baranga, în regia domnului profesor Valeriu Moisescu (1987), spectacol în care Ștefan Tapalagă dezvolta un adevărat *lazzio*, prin simpla relație de privire cu un bec, care atârna deasupra unui birou, la repetițiile cu textul *D'ale protocolului* de Paul Everac, în regia lui Alexandru Darie, spectacol care nici nu a apucat bine să iasă, fiind oprit de mai multe vizionări, în preajma lui decembrie 1989.

Ulterior, am fost în sală și în timpul reprezentațiilor cu public, adesea întrerupte de lungi pene de curent, timp în care recuziterii și actorii aduceau pe scenă lumânări arse îndelung și prinse în sfeșnice vechi, multe dintre ele probabil aparținând, în trecut, exact „burghezilor” atât de blamați în acțiunea parcursivă a textelor. Oamenii nu ieșeau din sală, puțini ieșeau doar să fumeze, afară nu era de ieșit, nu aveai ce să vezi, ce să faci. Dar înăuntru, la lumina

lumânărilor, aveai șansa de a sta în proximitatea artiștilor de pe scenă și a oamenilor din spatele ei: se spuneau bancuri, multe bancuri, erau complimentați actorii pentru programele de revelion sau pentru filmele de pe marile ecrane sau spectacolele radiofonice, se mai aduceau pături de la recuzită, căci cel mai adesea era cumplit de frig. Nu e nicio exagerare când spun că, în momentul în care, vreun actor se dezbrăca pe scenă, o perdea de aburi se înălța de pe umerii lui, asemenea unei mașini de călcat cu aburi. Iar cea mai expresivă comunicare teatrală se instituia încă de la intrarea în teatru, între doamnele plasatoare și publicul spectator, marketing cultural *avant la lettre*: doamnele de la garderobă, care erau și plasatoare, te întâmpinau într-o uniformă tip, un soi de *deux pièces* din plastic simandicos-și-ordinar, plastic pe sub care erau înghesuite câte două-trei pulovere, iar pe sub fuste purtau dres și egări groși, iar pe cap purtau o căciulă de blană. Era suficient să le întâlnești privirea și fără nicio acțiune verbală, deduceai că nu e cazul să-ți lași nimic-nimic la garderobă. Nu se simțeau cu nimic jignite, dacă făceai cale întoarsă, imediat ce relaționeai cu ele. Era un soi de stânjeneală empatică, mai ales când dădeai cu ochii de fel de fel de reșouri și rezistențe improvizate pe blocuri din bca sau cărămizi, pe care le țineau ascunse pe sub teighea.

În sumbrul deceniu, eram de vârstă școlară, eram un copil, dar așa cum spune Pedro Almodovar, în *Todo Sobre Mi Madre*, că „un copil crescut numai de un părinte se maturizează mai repede”, probabil că eram deja un copil maturizat înainte de vreme, așa cum s-a întâmplat cu mulți dintre colegii și prietenii de-o vârstă cu mine, fie că aveau sau nu doi părinți, copii care au copilărit în acea perioadă, pentru că, așa cum afirma Alfred Adler, „mediul modelează natura umană”. Am copilărit într-un timp schizoid, dar viu, duplicitar, dar în care pentru adevăr se murea, coercitiv și plin de privațiuni, dar în care libertatea spiritului n-a fost niciodată curmată și nici nu era o vină, decât în ochii autorităților, de pe urma cărora mulți profitau într-un mod abject, dar și mai mulți erau cei care ignorau cu desăvârșire aceste reguli stupide, lipsite, în fond, de orice ideologie, și, asemenea unor staruri *underground*, reușeau, în bula lor, să fie cumplit de invidios de libere și *punk*.

Cel puțin în curtea Teatrului de Comedie, care se află fix „la curte”, față de oglinda scenei italiene, motiv pentru care de mic, mi-a fost foarte ușor să prind semnificația jargonului de scenă, în acea curte, în care am avut șansa să

copilăresc, pentru că, neavând tată, mama nu avea cu cine să mă lase peste zi, puteai regăsi un crâmpei din realitatea pe care o regăsești azi, în sala Teatrului „Maxim Gorki” din Berlin: o mulțime de hipsteri, eclectică, cosmopolită și liberă. În curtea Teatrului de Comedie, adesea, puteai să vezi câte un *papillon* sau eșarfă din mătase autentică, prinsă la gâtul unui Mihai Berechet sau Mircea Șeptilici, sau vreun baston cu mâner metalic, atent sculptat, și care nu era recuzită; sau adulmecai izul de scorțișoară și cuișoare mestecate de scenograful Ion Popescu Udriște; sau puteai să vezi butoni reali, care strângeau manșetele unor artiști mai în vârstă, care fumau țigări bune, înfipite în *port cigarette*-uri lungi; sau puteai să vezi bijuterii din alamă și chihlimbar sau pietre semi-prețioase, alături de haine tricotate cu bun gust, făcute în casă și unicat, așa cum purtau secretarele literare, precum doamna Geta Slătineanu. Se vorbea impostat, chiar și în pauze, cu ușoare vibrații de graseiere, iar uneori se vorbea în franceză sau germană, tocmai pentru ca nu cumva, urechile curioase ale vreunui puștan naiv sau ale vreunui neavenit să înțeleagă exact ceea ce se comunică. Alături de toate astea, co-existau mașini de tip Olcit, Dacii, celebrul Trabant al actorului Constantin Băltărețu (Pusi), biciclete Pegas și Tohan, bascheți și teniși Drăgășani, haine din piele, asemănătoare acelor din seria de filme cu legionari, treninguri cu Spartakiada sau Daciada, steaguri PCR și genți cu RDG.

Am ținut să împărtășesc aceste crâmpeie de realitate, care mi-au rămas de la cele mai mici vârste până acum, pentru că, făcând abstracție de pseudo-ideologii, cred că viața trebuie recuperată din orice epocă. Anii '80 au fost cumpliți, indiferent dacă aducem ca argument faptul că România a fost singura țară care a reușit să plătească înapoi împrumutul de la capitaliștii din FMI, căci exista FMI și atunci, sau că dictatura nu are, de fapt, nicio ideologie, este doar un sistem monolit, înfiorător, inuman, creat de un om pentru sine și ai lui. Eu am copilărit într-o epocă în care se perpetua un unic adevăr, eram radicalizați, să fim împotriva ungarilor, americanilor, vesticilor, romanilor care i-au cotropit pe sfinții și spiritualii într-o nemurire daci, eram puși în fiecare dimineață să cântăm „Treceți batalioane române Carpații”. N-aș vrea ca vreodată să se mai manifeste acest tip de radicalizare, de înrăire a omului contra semenilor săi, religioși sau nu, heterosexuali sau nu, albi sau nu, membrii de partid sau nu, înrăire a omului contra trecutului, indiferent cum a

fost acel trecut. Cu toate astea, radicalismul se manifestă acum, poate mai crunt ca niciodată: vezi Polonia, Turcia, Brazilia, SUA, și nici plaiurile mioritice nu sunt departe de împărțirea oamenilor în buni și răi, asistați și neasistați, privat *versus* stat etc.

Cred că trebuie să cunoaștem trecutul, cred că trebuie să recuperăm istorii ale vieții de zi cu zi, ale vieții de pe stradă, din piețe, iar dramaturgia anilor 1948-1988, în special cercetarea artistică a spectacologiei acelei epoci, cu tot cu criticii săi, unii total ticăloși, alții adevărați meșteșugari ai vorbelor. Estetica acelor spectacole a generat viziuni regizorale, personalități regizorale fundamentale, atât pentru regia teatrală, cât și pentru școala de regie a secolului XX (din România până în Statele Unite, Suedia, RFG etc). Cercetarea artistică a spectacologiei acelor decenii ar putea reprezenta o resursă plină de vitalitate, în speranța că ne dorim o societate sănătoasă, dreaptă, echilibrată. Mă refer cu precădere la spectacologia acelor timpuri, nu la dramaturgie. În Berlin, există un muzeu al monumentelor unor personalități căzute în dizgrație; noi suntem sufocați de o rușine, care este mai cumplită decât orice boală incurabilă: urâm ceea ce am fost, de cele mai multe ori fără a ști exact ce și cum a fost, prin urmare, nu ne iubim pe noi înșine, nu putem să îl iubim pe celălalt. Fără o înțelegere contextualizată și nuanțată a unor momente din trecut, operezi cu modele de analiză incomplete.

Anii insuportabilei și ai interminabilei tranziții au reprezentat perioada cea mai dificilă pentru umanitatea din noi, mai ales în spațiul nostru cultural, politic și social. Probabil doar norocul chior a făcut ca România să nu cunoască războiul civil sau conflicte majore, inter-etnice, așa cum s-a întâmplat în Albania sau fosta Iugoslavie. Cred că noi suntem un soi de RDG pentru Comunitatea Europeană. Poate de-asta am avut noroc. Numai că perioada asta de 30 de ani, care s-a scurs de la căderea Zidului Berlinului, ar trebui să fie suficientă pentru ca, onest și simplu, în spiritul unei „noi sincerități”, să ne propunem să recuperăm umanitatea trecutului nostru, cu bune și cu rele, implicit, să recuperăm, atât cât se poate, dramaturgia anilor 1948-1988. Altfel ne vom comporta în virtutea complexului românesc al abandonului: abandonăm idei și proiecte, copii, bătrâni și câini îi aruncăm pe stradă, clădiri monument sau stațiuni și orașe întregi sunt mereu abandonate, pentru că X nu se înțelege cu Y, pentru că Z vrea să i se recunoască cutare și cutare merit, și

capra vecinului, și parandărat, și ciupit de acolo, și ciupit de dincolo, și lasă că merge și așa, și cu asta basta. Moare tot.

Nu tot ce-a fost, a fost un nimic. Mințile sclipitoare de dramaturgi (Horia Lovinescu, Ion Băieșu, Aurel Baranga, Iosif Naghiu, Alexandru Mirodan, Teodor Mazilu, Dumitru Solomon, Ioan Groșan, D.R. Popescu, Marin Sorescu) și, din păcate, foarte puține dramaturge (Ecaterina Oproiu, Lucia Demetrius, dar și dramatizările semnate de doamna profesoară Cătălina Buzoianu), au reușit să vorbească despre viața de pe stradă, din piață, împachetând-o așa cum se cerea, dar receptorul ignora dâra stupidă de îndobitocire totalitaristă în același mod în care, azi, receptorul sare peste reclamele agasante de pe Internet sau TV, ca să urmărească ceea ce-l interesează, ceea ce îl reprezintă.

Care este diferența dintre ineptiile unui activist, din anii nerușinării compromisurilor celor peste 4 milioane de membrii de partid, și impostura unui actor mediocru, ajuns vătaf cultural, cu para-ultra-inter masterate& doctorate, vorbitor de romgliș, picat în picioare de pe strapontine asudate, pe vreun fotoliu găbjit în vreo lojă îndepărtată, și care, după circa 4 cincinale de teatru independent, ajunge să te întrebe suspect de naiv, tâmp și imberb, dacă „teatrele astea independente chiar există fizic?”, și care, asemenea mitocanilor-proști mazilieneni, fără de vârstă, ajunge la performanța de a produce, în cascadă, impolitețe după impolitețe, în prezența unei doamne, o veritabilă actriță, pe „marea scenă teatrală a țării”?

Cred că pe proștii, ipocriții mazilieneni, îi regăsim perfect, azi, în malluri, sau *online*, ca postaci de serviciu, indivizi ahtiați după noi și noi metode de *parenting*, dezvoltare personală de la trei ani, *home schooling*, agramați și analfabeți funcționali, adevărații noi „oameni noi”, proști cu mintea odihnită, dar experți în *self help*, educație, cultură și *influencer*-i.

Cred într-un teatru colaborativ. Dacă dramAcum a lăsat ceva în urmă, probabil că a lăsat ideea echipei artistice dramaturg-regizor: Peca Ștefan și Ana Mărgineanu, al căror proiect *Despre România, numai de bine* a fost pe nedrept ignorat de protipendada cu scârț și fâț a criticii românești, un soi de Coana Chirița, întoarsă mereu cu gâtul sucit spre un Paris, unde s-a exilat amarezul ei din tinerețea iubirilor oarbe și tâmpe, în perioada în care, oricum, ea nu vedea mai departe de Suzana Gîdea sau de Dumitru Popescu Dumnezeu, iar orice nume care nu avea „origine sănătoasă” era înfundat între rafturile bibliotecilor

din secretariatele literare. Aș menționa echipele artistice formate de Mihaela Michailov și David Schwartz, Monica Marinescu și David Schwartz, Bogdan Georgescu și David Schwartz, cei din urmă desprinși propriu-zis din Tanga Project, dar cred că afirmarea acestor echipe s-a datorat și eforturilor majore pe care acum le-a întreprins, în cei 10 ani de existență, cu perseverență. În coada listei, aș menționa anii în care am format echipă artistică, alături de dramaturga Maria Manolescu și mai apoi alături de Mihaela Michailov.

Ceea ce cred că a lipsit generației reteatralizării teatrului românesc, contemporană primelor decenii din „perioada comunistă”, au fost dramaturgii, fie ei chiar și numai (sau mai ales) în sensul german al termenului. Dacă, în urma acelor ani, am fi rămas cu o dramaturgie la nivelul regiei de teatru și la nivelul interpretării actoricești, iar creatorii nu s-ar fi oprit la a-i redescoperi pe clasici, cu siguranță, astăzi am fi indivizi, în mod profund, mai empatici, mai onești cu propriul sine, mai adevărați. Dramaturgia e precum sistemul nervos, mereu trebuie să fie stimulată de impulsurile din exterior și ea crește, se dezvoltă, asemenea sistemului nervos, pentru ca, ulterior, să te protejeze de întâlnirile nedorite; îți cultivă reflexele. Noi am amputat, am extirpat, rolul dramaturgului și nu cred că numai contextul cenzurii a fost de vină. Am avut și avem o teamă cumplită de prezent, fugim de oglindă, ne este confortabil să ne uităm la un mit, îl privim „*calm and confident*” (Peter Brook), dar un fapt contemporan ne blochează. Vezi ce i s-a întâmplat lui I.L. Caragiale (Ce caută mahalaua pe o scenă națională? Se ia de națiunea română? Se ia de Garda Națională?). Oare criticii lui Caragiale au dispărut? Nu. Sunt piticii din creierii noștri de provinciali, mereu cocoțați pe granița Europei, mereu privind la „un centru”, tânjind după „un maestru”, după „un tătuc”, după „un regizor”.

Îți trebuie curaj să ieși din turnul tău de fildeș, să ieși pe stradă, să descoperi teatralitatea prezentului, să fii generos, să lucrezi în echipă, colaborativ/*devised*, să renunți la multiplele „cum-uri” și „sertare”, la baletările estetice, la care jusează „noi și ai noștri”, și pe care ți le prezervă și cultivă radicalismul din bula proprie, să constăți că nu ai habar, că nu știi, pentru că, în viața reală, nu țin rețetele, oricât de mega-hiper-ultra experți se dau unii în marketing cultural. E o ipocrizie să crezi că există rețetă pentru drumul către sufletul cuiva.

dramAcum a fost despre *aici și acum*. Am tradus nenumărate texte din limbile de mică circulație, din spații culturale și politice, care au trecut mai mult sau mai puțin, prin aceleași schimbări societale, de mentalitate, așa cum s-a întâmplat pe plaiurile mioritice, am luptat pentru crearea de producții teatrale, imaginate pe texte românești contemporane, într-o perioadă în care tot *Take, Ianke și Cadîr* era din nou și din nou, ca și acum, marea găselniță a conducătorilor de teatre, pe motiv că prinde la public și actorii au ce juca, am descoperit dramaturgi și dramaturge vii, fără nicio ultra-mega-supra specializare, la acel moment, dar care acum sunt repere pentru foarte mulți dintre cei tineri și foarte tineri. Dar, fundamental, cred că dramAcum a fost despre a genera echipe artistice: dramaturg și regizor.

27 martie 2021¹

¹ Culmea ironiei! Am scris acest material când mijește Ziua Teatrului, într-o Românie condusă atât de bine de toți miniștrii Culturii, care s-au perindat în ultimii 30 de ani, încât nici acum noi nu avem habar că există artiști și artiste cu activitate intermitentă, și nu „șomeri” sau „oameni care nu vor să muncească opt ore pe zi”.

Alexandru Berceanu

Am fugit de teatru la dramAcum

DramAcum a apărut la inițiativa Andreei Vălean, colegă la Regie de teatru, cu un an mai mare ca mine și Radu Apostol, împreună cu Gianina Cărbunariu, studentă cu un an mai mică decât noi. Andreea și Gianina scriseseră deja câte o piesă, texte foarte valoroase. Cu toții resimțeam o mare nevoie de text nou, care să vorbească semnificativ despre lumea în care trăiam. La acel moment, începuseră să fie traduse (de către Victor Scoradeț sau Marian Popescu) texte majore ale teatrului contemporan și diseminate de Cristian Theodor Popescu, pentru a-i numi pe cei mai importanți promotori ai dramaturgiei contemporane, la acel moment. Cred că Andreea avusese deja o primă experiență de rezidență la Royal Court, poate și Gianina. Eu, până atunci, lucrasem text mai mult sau mai puțin contemporan (*Comando către moarte* de Alfonso Sastre, cu Radu Apostol, într-o vacanță între anul I și II, în 1998, cred) sau *Noaptea asasinilor*, *Marisol* de Jose Rivera. Radu a monta *Acasă* și *Doamnei profesoare, cu dragoste*, în anul I; Andreea piesa Biljanei Srbljanović, *Povești de familie*, iar Gianina a montat *Isborg*...; mai apoi, Radu *Drept ca o linie*... Unele dintre spectacole preced momentul formării dramAcum, altele sunt după, dar toate sunt cumva unite de preocupări similare, problematica definirii, a autodefinirii și a afirmării fiind foarte puternică, fie în raport cu părinții sau antecesorii, fie cu societatea sau boala.

Pentru toți care l-au văzut, și cred că, din grupul nostru, Andreea, Gianina și Radu l-am văzut toți, spectacolul lui Cristi Popescu pe textul Andreei Vălean *Eu când vreau să fluier, fluier*, cu songurile Adei Milea, ne-a întărit încrederea că poți sufla în teatru și că nu e obligatoriu să ai statuie ca să fii montat. Pe atunci, Ada era, cred, încă studentă la actorie; spectacolul de la Târgu Mureș l-am văzut în cadrul festivalului Tinerilor Regizori, la Slobozia (felicități și recunoștință organizatorilor). Pentru mine, spectacolul a fost o experiență mult mai puternică decât tot ceea ce văzusem la teatru până în acel moment și am înțeles foarte repede la ce fel de comunicare vrem să ajungem. Pentru toți era clar, în acea perioadă, că textul metaforic, aluziv, sau interpretarea clasicii nu ne era suficientă și toți simțeam nevoia unei respirații

comune a publicului și a textului. Toți fugeam de același tipuri de teatru și avem nevoie de reflecție directă prin teatru, nu prin intermediul unor voci clasicizate, al unor demersuri arheologice și interpretative.

DramAcum a fost puternic influențat de modelul Royal Court, care pune dramaturgul în centrul spectacolului, spre deosebire de modelul în care noi am debutat și în care ne-am format, unul centrat pe regizor. Andreea, Gianina au fost în rezidență acolo și apoi și alții din jurul nostru. Noi ne-am fi dorit să fim centrați pe demersul dramaturgic, dar nu erau dramaturgi care să scrie cum ne doream, așa că, împreună, am creat conceptul concursului dramAcum, care avea ca obiectiv facilitarea emergenței tinerilor dramaturgi, nu un concurs al capodoperelor. Ideea noastră era cea a unui dramaturg parte din echipa de spectacol, care dezvoltă textul împreună cu actorii și regizorul.

Andreea Vălean a reușit să obțină și finanțarea proiectului dramAcum, de la Fundația Rațiu România, care a finanțat mai multe ediții ale concursului. Proiectul a fost unul de formare și polarizare a unei comunități interesate de dramaturgie. A început prin organizarea unor întâlniri, în cadrul UNATC, unde a avut susținerea profesorului Nicolae Manda, o altă sursă de inspirație. Nu că ne-ar fi păsat nouă prea tare de lipsa ei, dar atenția, prin prezență, a unora, de exemplu Valeriu Moises, care coordona clasa de Regie, unde Gianina era studentă, a lui Voicu Rădescu sau, mai târziu, a lui Alexandru Dabija și, de fapt, a multor alora a crescut mult viteza vizibilității până când grupul a primit premiul AICT.

Cred că au avut loc între trei și cinci întâlniri, în cadrul UNATC, unde au fost citite mai multe texte și s-a dezbătut rolul dramaturgului. Destul de intens, cu aportul unui vin roșu consistent. Apoi au fost mai multe întâlniri dramAcum la teatrul Act, unde, o vreme, am beneficiat de sprijinul lui Adrian Bartfanof și al lui Marcel Iureș; colaborarea a ajuns însă repede într-un punct mort.

Prima ediție a concursului a fost un mare succes: am primit aproape 100 de texte. Între cei care au trimis, Ștefan Peca cu trei piese, dintre care *Punami* și *Ziua futută a lui Nils* cred că sunt în continuare unele dintre cele mai interesante texte din dramaturgia românească. Apoi, la a doua ediție, am primit textul Nicoletei Esinencu *Fuck you Eu.ro.Pa*. Grupul a avut un caracter foarte inclusiv (când Peca ne-a trimis primele texte, cred că era încă la liceu; la fel, Laurențiu Bănescu), pentru că eram extrem de interesați de perspective noi, iar Ștefan avea o perspectivă mult mai nouă decât noi, fiind hrănit mai puțin cu teatru și mai mult cu TV... Menționez textele care pe mine m-au marcat cel mai puternic, dar, de fapt, au fost multe foarte bune.

În mod ciudat, la acel moment, nu se făceau spectacole lectură. Noi am organizat spectacole lectură pentru mai multe dintre textele primite, ceea ce a făcut ca ele să ajungă mult mai rapid și pregnant la publicul specializat. Un text precum cel al Nicoletei Esinencu, în lectura Aneimaria Marinca, a avut un impact imens asupra celor care l-au ascultat și a fost foarte convingător pentru regizori. De exemplu, Ștefan Iordănescu a montat un text al, pe atunci, debutantului Vlad Tăușance, în urma diseminării textelor la un nivel mai curând informal.

În câțiva ani, peste de 20 autori au avut un context în care să fie citați, să fie auziți de către regizori, produși sau propuși spre producție. Au fost spectacole extrem de reușite, rezultate în urma unor coproducții dramAcum, poate cele mai importante sau consistente cu Teatrul Mic, dar și eșecuri, ca în cazul spectacolului *Punami*, inițiat la Teatrul „Bulandra” și neprodus nici după aproape doi ani, pentru că nu a fost „prioritizat” în producție, ci lăsat întotdeauna în urma marilor premiere. Aceași soartă a avut-o și *Ziua futută la lui Nils*, la același teatru, în regia lui Teo Herghelegiu. Unele parteneriate au funcționat, de exemplu, cel cu Teatrul Mic, altele au sucombat sub neîncrederea sau tergiversările directorilor.

O parte dintre texte erau perfect șlefuite, precum *Fuck you Eu.ro.Pa*, altele au fost îndelung dezvoltate; cred că așa a fost în cazul textului *Vitamine* al Verei Ion. Textul pentru teatru are nevoie de revizii și dezvoltare, iar acestea este foarte greu să fie făcute în afara teatrului. Mulți dintre dramaturgii care și-au făcut debutul și-au început cariera la dramAcum, au fost actori, regizori și au dezvoltat o existență permanentă în teatru, cel puțin pentru lungi perioade, precum Vera Ion sau Mihaela Michailov. La ora actuală, dramaturgul este parte a echipei, în multe teatre independente (Replika, Reactor), apropiat (Fix, Aoleu), dar, în teatrul de stat, încă nu; probabil, cel mai consistent demers de apropiere al unui teatru de stat de dramaturg este cel de la Târgu Mureș, condus de un dramaturg, Alina Nelega.

În paralel cu organizarea concursurilor, la *dramAcum* au fost traduse o multitudine de texte, în principal, din limbi de mică circulație, de exemplu: *Butoiul cu pulbere*, unul dintre cele mai montate texte contemporane, în România.

În momentul în care această masă critică de dramaturgi și texte a devenit consistentă, cred că preocuparea fiecăruia dintre noi a fost tot pentru dezvoltarea textului, dar fiecare a simțit nevoia de a se dezvolta, în felul său, și pe tematica proprie. Gianina a început acest demers mai devreme, regizând spectacole scrise de ea (primul de mare impact: *Stop the Tempo*) și producând

continuu spectacole extrem de valoroase. Radu Apostol a format o echipă cu Mihaela Michailov, care a debutat ca dramaturg tot în cadrul dramAcum, și, împreună cu alți artiști, au înființat teatrul Replika.

Cu siguranță, cei mai mulți dintre dramaturgii care au trimis texte la dramAcum ar fi scris oricum, dar, pentru mulți, dramAcum a accelerat procesul de a ajunge să fie montați. În același timp, dramAcum a creat multă încredere în textul nou și, în primul rând, o conștiință a propriei valori a celor care scriu. Momentul în care dramAcum a primit premiul AICT, în cadrul Galei Uniter, a susținut foarte mult atenția pe care teatrele au acordat-o propunerilor grupului și a contribuit la formarea brandului dramAcum.

În același timp, dramAcum a sprijinit vizibilitatea dramaturgilor din alte țări, prezența dramaturgilor români la Royal Court crescând sau la Teatrul Lark, din New York, axat pe dramaturgia contemporană; la fel, în cadrul rețelei Fence și în multe alte locuri. Eu am realizat mai multe spectacole lectură: *România 21* de Ștefan Peca, la Lark, *Fuck you Eu.ro.Pa*, la Ohio State University... Apoi l-am și montat la Teatrul „Fani Tardini” din Galați.

O a doua etapă, după organizarea concursurilor, a fost cea în care am încercat să creăm un spațiu destinat dramaturgiei noi, din care a apărut proiectul teatrul Desant. Cumva, prin natura contextului în care a apărut dramAcum, grupul nostru a fost incompatibil unei instituționalizări și scăpat acestui proces, rămânând activ și inspirând alte inițiative care au devenit instituționale. Am putea spune că aceasta a fost o etapă de derută, în care extinderea a fost poate mult prea accelerată, după care grupul și-a câștigat o nouă dinamică, poate mai individualistă, în care fiecare dintre membrii grupului a capacitat producții, în general, împreună cu alți membri ai grupului.

Elementele estetice cele mai importante, care au dat coeziune grupului în etapele inițiale, pot fi regăsite în cele mai multe dintre creațiile din toate etapele: caracterul de cercetare sau investigație, orientarea către problematici sociale și grupuri marginale, limbaj vorbit, teatralitate minimală, dar cu puternice elemente de convenție... Evident, fiecare dintre noi, atât ca regizor, cât și ca dramaturg, a avut propria specificitate, iar elementele acesta nu sunt în nici un caz exclusivități ale dramAcum.

Rezumând, cred că prima etapă a fost cea axată pe descoperirea dramaturgilor emergenți, a doua, în care grupul s-a lărgit, în care s-au format echipe dramaturg-regizor, etapă în care Ana Mărgineanu și Ștefan Peca au avut un rol major, alături de alți dramaturgi precum Maria Manolescu, Vera Ion sau

Mihaela Michailov, și o a treia etapă, în care, mai mult sau mai puțin, mai devreme sau mai târziu, fiecare a dezvoltat propriile proiecte dramaturgice, etapă în care proiectele fiecăruia, produse sau nu prin intermediul asociației, au avut un caracter mai curând autonom. Deși răspundeau unui nivel important al obiectivului dramAcum, dezvoltarea textului dramatic, au fost mai puțin axate pe o dezvoltare a comunității dramaturgice.

Practica mea a s-a definit prin dramAcum, care a fost un fel de alternativă la „școală”, care nu neapărat că era proastă, dar puțin plicticoasă. La dramAcum, vroiam un teatru despre fiecare dintre noi, despre ceea ce te preocupă și te dezvoltă. Am descoperit plăcerea de a cerceta și de a afla, de a fi în dialog cu lumea, care mi-a hrănit proiectele mele de mai târziu. Era efervescență și emulație și îi interesa pe mulți...

Eu am făcut mult mai târziu pasul spre a scrie. De cele mai multe ori am scris colaborativ, cu toată echipa de creație, ca în cazul *interfața*, sau cu un alt autor, așa cum a fost în cazul *Privind Prin Piele*, scrisă împreună cu Ayşil Akşerhirli. Acestea două au fost spectacole produse de dramAcum prin finanțări AFCN, MittOST, Tandem, ARCUB. Apoi am început să fiu pasionat de a urmări povești în medii diferite, *București 41*, spectacol de teatru imersiv, și apoi experiența VR *Atinge*, bandă desenată-Mickey Pe Dunăre. La momentul actual, pentru mine, dramaturgia spectacolului este atât de legată de procesul de lucru încât mi s-ar părea ciudat să existe un text scris înainte de începerea repetițiilor. Recompensa saltului în gol, prin asumarea unui punct de plecare fără necesitatea de a avea un text pregătit, produce descoperirea poveștilor în echipă și este extrem de puternică. La *performance*-ul *Lost Interferences*, poveștile noastre, ale Maiei Morgenstern, Romeo Cornelius, Constantin Basica și ale Irinei Margaretei Nistor, s-au întretesut cu cele ale spectatorilor într-o poveste despre pierdere. Extinderea dramaturgiei s-a constituit într-o constantă a explorărilor mele, fie că s-au dezvoltat la nivel tematic, formal sau al comunicării. Experimentul textului co-creat, inclusiv prin procedee computerizate, AI, algoritmice, construiește o nouă dramaturgie, a cărei miză este interactivitate, așa cum am explorat și în *Who am I?*, unde, împreună cu Grigore Burloiu, inginer, am antrenat un algoritm care a scris replici din spectacol. Prin dramAcum am aflat că fiecare își poate scrie propria dramaturgie și că poate interacționa cu dramaturgia celorlalți.

Gianina Cărbunariu

După 20 de ani

Ce urmează să spun este doar povestea mea ca parte a ceea ce a fost grupul dramAcum. Folosesc termenul de „grup dramAcum” și nu de proiect, pentru că noi am fost, în primul rînd, un grup și abia în al doilea rînd se poate vorbi despre un proiect. În același timp, proiectul dramAcum nu e totuna cu Asociația dramAcum, apărută mai tîrziu și care a derulat diverse activități pînă de curînd.

În ceea ce mă privește, știu foarte clar perioada apartenenței mele la acest grup: între toamna lui 2001 și toamna lui 2014.

Începuturile

Uitîndu-mă pe diverse materiale, pentru a-mi aminti o cronologie a acestei povești, mi-am dat seama că aș avea cîteva observații asupra datei de naștere a grupului, ce apare în multe materiale publicate ca fiind ianuarie 2002. În realitate, bazele grupului și ale proiectului dramAcum s-au pus în toamna anului 2001, în UNATC „I.L. Caragiale”, la momentul întîlnirii dintre Andreea Vălean și mine, întîlnire mediată de profesorul Nicolae Manda. Amîndouă scriam teatru și făceam studii de regie: eu eram studentă în anul al III-lea, iar Andreea în anul al V-lea. În urma întîlnirilor cu alți dramaturgi din spațiul european, Andreea a avut inițiativa de a construi un proiect, o platformă, un „ceva” care să ofere un statut clar autorilor de texte dramatice, considerați, la acel moment, ca fiind oameni care scriu literatură, în nici un caz oameni de teatru, și care, mai ales dacă erau tineri, nici măcar nu erau plătiți de teatre pentru munca lor. Pe amîndouă ne preocupa legătura teatrului cu realitatea în care trăiam, un lucru absent în dramaturgia acelor ani, în care se întîmplau, totuși, foarte multe în jurul nostru. Limbajul teatral aluziv de dinainte de 1989 nu mai funcționa într-o realitate în care lucrurile se puteau spune direct, iar spectacolul străzii din anii '90 și violența tranziției îndepărtaseră spectatorii de sălile de teatru. Programa UNATC mi se părea că nu are nici o legătură cu ceea

ce credeam eu că ar fi trebuit să fie un cadru în care să experimentezi noi direcții, nici o legătură cu teatrul ca organism viu, așa încât, profitând de deschiderea profesorilor de clasă (prof. univ. Valeriu Moisescu, lector Nicolae Manda), încercam să propun, pentru examenele de regie, texte contemporane din dramaturgia germană și britanică a acelor ani.

Împreună cu Andreea, am decis să îi invităm, în acest grup, și pe colegii și prietenii noștri din anul IV, Radu Apostol și Alexandru Berceanu, care ni s-au părut mai interesați de dramaturgia contemporană decât alți colegi. Grupul s-a format pe prietenie și pe afinități. Numele a fost „ales” tot în toamna lui 2001: un joc de cuvinte inventat împreună cu Alex, pornind de la ceea ce ne-am fi dorit atunci să fie acel program – o inițiativă de susținere a dramaturgiei contemporane inspirate din realitatea pe care o trăiam. Ne doream ca textul pentru scenă să fie scris pentru spectatorul de „acum”, despre lumea de „acum”, într-un limbaj de „acum”, însă nu știam nici noi exact „cum” și nici nu doream să impunem rețete. DramAcum însemna „drama acum, dar cum?”. Grupul a fost format, la început, din patru studenți și studente la Regie, dintre care eu și Andreea Vălean eram și scriitoare de text pentru scenă. Cel care a facilitat întâlnirile noastre, ne-a oferit spațiu la UNATC și, mai ales, a dedicat foarte mult din timpul și experiența sa, a fost domnul Nicolae Manda. Totuși, această „găzduire” în interiorul UNATC, deși benefică pe termen scurt, cred că, pe termen lung, a fost o greșală, lăsând loc unor confuzii și interpretări eronate, inclusiv în ceea ce privește unele dintre etapele din evoluția direcțiilor dramAcum.

În ianuarie 2002, am lansat concursul dramAcum, în Sala „Ion Sava” de la UNATC, în cadrul unei întâlniri la care am invitat critici și oameni de teatru, dar mai ales pe toți studenții de la Regie, Actorie, Scenografie, din Universitate. Am continuat cu întâlniri în care am organizat lecturi din textele primite la concursul adresat autorilor sub 26 de ani, urmate de discuții cu artiștii, cu invitații dramAcum. Aceste întâlniri au fost, probabil, unele dintre cele mai importante lecții practice de regie și dramaturgie la care am participat în școală. La început, timp de 6 luni, dat fiind că se adresau studenților, au avut loc lunar. Întâlnirile de la „platoul de regie” (Sala „Ion Sava”) aveau o eferescență incredibilă și nu aveau nimic de a face cu programa rigidă și clasică a UNATC. Evenimentele au împărțit lumea în două: fie i-au atras pe studenți și pe unii dintre profesorii curioși, fie au stîrnit reacții ridicole, cum a fost cea a unor

profesori, care au cerut să se scoată din biblioteca UNATC textele câștigătoare la concursul dramAcum, pe motiv că titlurile și chiar scenariile în sine conțineau un limbaj neacademic. Peca Ștefan, primul câștigător al concursului dramAcum, la cei 18 ani câți avea în 2002, era deja celebru în UNATC. Îmi amintesc că râdeam foarte mult, în acea perioadă, de reacțiile pe care le stârnea proiectul; mi se părea incredibil că asta se întâmplă în anii 2000, într-o universitate de artă. La fel ca ceilalți trei colegi dramAcum, voiam să schimb o grămadă de lucruri, munceam din greu pentru asta, cu sentimentul că e deja târziu și că ar trebui ca totul să se întâmple mult mai repede. Unul dintre sloganurile dramAcum a fost acesta: „teatru de urgență”.

Context

E destul de bizar, totuși, că un proiect independent, care viza spargerea canoanelor artistice și academice, s-a desfășurat o bună bucată de timp chiar într-o instituție, în Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică. După care, momentele cele mai bune ale mișcării nu au fost în spațiile independente de la Green și de la Act, cu care am colaborat pentru câteva evenimente, ci la Teatrul Foarte Mic, tot o instituție de stat. E greu de înțeles și acum, cred, de aceea ar fi, poate, utile niște explicații. În 2000 sau 2001, termeni precum „proiect”, „program”, „platformă”, „teatru independent”, „artist independent”, „finanțare pe proiect”, nu aveau referință în realitate. Nu se putea vorbi de un proiect, atîta timp cît finanțarea era zero, cînd toate resursele noastre erau inexistente. Nu se putea vorbi de independență, atîta timp cît nu existau spații independente și resurse minime, ci câteva inițiative private.

Astfel, proiectul nostru „independent” s-a desfășurat, timp de 2 ani, în spațiile UNATC, pentru că noi eram studenți ai instituției și am solicitat să ne desfășurăm întîlnirile acolo. Am obținut accesul prin amabilitatea și insistențele domnului Manda, care ne-a pus la dispoziție inclusiv spațiul său de lucru de la etajul patru.

Totuși, experiența din UNATC ne-a făcut să ne dăm seama destul de rapid că avem nevoie de un spațiu al nostru, așa că, timp de 10-12 ani, l-am tot căutat. Am cercetat la pas străzile Bucureștiului, ne-am întîlnit cu tot felul de oficiali, cărora am încercat să le explicăm necesitatea existenței unui teatru dedicat dramaturgiei contemporane, a unor teatre comunitare în afara

centrului orașului, am încercat tot felul de parteneriate, însă fără vreun succes. Fără bani aduși de acasă sau o relație specială cu primăria București, cred că a fost și încă este imposibil să construiești un spațiu de artă în București. Cum nu aveam nici una, nici alta, proiectul independent dramAcum a rămas curajos în gândire, însă nu a putut fi niciodată pe de-a-ntregul independent. În primii ani de existență, cei mai efervescenți de fapt (2002-2006), proiectul nu și-a putut dezvolta toate ideile și acțiunile din lipsă de fonduri: pînă în 2006, nu existau granturile AFCN.

În 2001, a existat, totuși, un concurs la Ministerul Culturii, la care am aplicat cu acest proiect. Nu am cîștigat finanțarea. Acelui concurs necîștigat îi datorăm existența proiectului dramAcum. Am zis că îl facem oricum. De fapt, acest „facem oricum, cu sau fără finanțare”/„fără sprijin” ajunsese un motto pentru multe dintre proiectele dramAcum sau, ulterior, tangaproject (proiect al unor artiști mai tineri ca noi, al cărui debut dramAcum l-a sprijinit și co-finanțat).

Practic, dramAcum s-a născut și a funcționat cam o treime din timp într-o țară în care nu exista nici un mecanism de finanțare pentru proiecte independente. DramAcum a apărut ca un proiect de dramaturgie într-o Universitate în care dramaturgia contemporană se oprea la dramaturgia anilor '50-'60. DramAcum a produs și a co-produs, încă din primul an de existență, spectacole profesioniste pe texte scrise de tineri dramaturgi, fără să fi avut vreodată un spațiu.

Direcțiile dramAcum

Toate direcțiile au existat încă de la înființare și au fost exprimate foarte clar în materialele publicate, în interviuri și în discuții publice. Ele au fost nu doar afirmate, ci și puse în practică în același timp. Teoria s-a cristalizat în urma experienței, iar ideile au fost, în cea mai mare parte, testate în spectacole, ateliere, întâlniri. Ulterior, fiecare dintre regizorii și dramaturgii implicați în proiect a insistat în anumite direcții mai mult decît în altele și le-a adaptat propriilor convingeri, aspirații sau explorări estetice. Mai mult decît atît, toate direcțiile inventate, explorate și afirmate de dramAcum au hrănit și hrănesc în continuare generații de regizori și dramaturgi, grupuri și diverse inițiative independente.

Cea mai importantă direcție dramAcum este aceea a conștientizării faptului că dramaturgul este un membru activ al echipei artistice. Dramaturgul este om de teatru, nu scriitor de literatură. Caragiale a spus-o cu un secol înainte: „Teatrul nu este literatură”. Din păcate, nici în acest moment nu îl crede toată lumea, așa că ceea ce a făcut dramAcum a fost să aducă dramaturgul în sala de repetiții, să îi ofere spațiu pentru improvizații cu actorii, pentru lecturi, discuții, pentru cercetare și documentare a unei teme. Sloganul primei ediții a concursului de scenarii era: „Ai o idee? Ți-o facem!”. Nu ne interesau „capodoperele”, ne doream să primim idei, schițe de scenarii ce urmau a fi dezvoltate ulterior de către dramaturg, în repetiții, în urma interacțiunii cu regizorul, cu actorii, scenografii ș.a.

Așa cum experiența de lucru în grupul dramAcum m-a influențat ca artist, cred că și felul meu de lucru a influențat anumite direcții dramAcum. Faptul că eu îmi scriam scenariile în timpul repetițiilor a fost perceput ca fiind tot un tip de proces dramAcum și preluat, ulterior, și de către alți artiști. Faptul că Radu Apostol a lucrat cu non-actori a influențat, de asemenea, alți tineri artiști. Deși, inițial, am încercat să separăm spectacolele noastre (pe texte proprii sau alte texte) de spectacolele dramAcum (cele realizate pe texte câștigătoare la concursul dedicat tinerilor autori), lucrul acesta a fost aproape imposibil. A trebuit să acceptăm pînă la urmă că fiecare investește idei, descoperiri, preocupări, reușite personale în acest grup, după care fiecare „exploatează” în felul său capitalul simbolic obținut de grup, precum și descoperirile făcute împreună.

Tot în zona „contaminărilor”, aș sesiza că, de la început, prin legătura vizată cu realitatea, scenariile și spectacolele dramAcum aveau o componentă socială clară și una politică implicită. Preocupările anterioare ale Andreei Vălean (de exemplu, textul *Eu cînd vreau să fluier, fluier*) sau ale lui Radu Apostol (spectacolul *Acasă*) erau clar într-o direcție de conectare la realitate, de analiză a unor probleme sociale grave, prin intermediul mijloacelor teatrale. A devenit clar destul de curînd, pentru cei care trimiteau texte la concurs, ce fel de texte ne interesau. Noi nu ne-am asumat nici un fel de obiectivitate în selecție, pentru că noi nu eram nici UNITER, nici Ministerul Culturii și nici UNATC. Eram cei patru regizori care, în urma selecției făcute chiar de către ei, alegeau să monteze un text sau altul. Astfel, textele premiate la concurs au fost cele care abordau teme precum conflictul între generații, consumerismul anilor

2000, deruta tinerelor generații în perioada de tranziție, experiența migrației. Totuși, o asumare explicită a etichetei de „teatru politic”, în sensul chestionării directe a unui *status quo*, apare odată cu *Stop the Tempo* (2003) – care nu era un spectacol dramAcum, ci un proiect individual. *Stop the Tempo* a fost „recunoscut” drept spectacol de teatru politic în primul rînd de către mine, apoi definit astfel și de critica de specialitate, care a salutat demersul, și de către cei care au fost ultragiați de „mesaj” sau de limbaj. Îmi amintesc că „teatru politic” suna foarte nasol în 2003-2004. Ulterior, componenta politică devine tot mai pregnantă, în spectacolele și proiectele realizate de membrii dramAcum separat, dar și împreună. Nu întîmplător, primul și ultimul spectacol făcut ca grup (la care am participat și eu, în orice caz) poartă acest titlu: *Roșia Montană – pe linie fizică și pe linie politică*. Este un proiect pe care l-am inițiat și coordonat, pentru care am obținut finanțare AFCN pentru a realiza cercetarea și în care i-am invitat pe colegii mei dramAcum, dintre care, la acel moment, au putut participa: Andreea Vălean, Radu Apostol și Ștefan Peca. Spectacolul a avut premiera la Cluj, în 2011, a fost jucat de 7 ori, premiat la FEST-FDR Timișoara de un juriu internațional și a făcut obiectul unei dispute publice, în care dramAcum a acuzat Teatrul Maghiar de Stat de diferite forme de cenzură. Teatrul Maghiar de Stat a negat acuzațiile, însă spectacolul nu s-a mai jucat niciodată, fără să ni se comunice un motiv pentru care a dispărut din repertoriu. Evident, a face teatru politic nu presupune să fii în conflict cu directori de teatre sau cu diverse instituții publice, ci să propui proiecte care să chestioneze starea de lucruri, să deschidă un dialog. Unele întrebări pot duce, însă, la astfel de confruntări și dramAcum a trebuit să le facă față, în anumite momente.

O direcție iarăși foarte importantă a fost dată de procesul de documentare a realității, a temelor, personajelor, subiectelor, fie prin interviuri, fie prin relocare sau prin cercetare a unor materiale din arhive. Nu doar că am făcut spectacole utilizând acest tip de proces, însă am organizat chiar ateliere și demonstrații de „cum se face”. Aș menționa, printre primele astfel de demersuri, întîlnirile de la Teatrul Act din 2004-2005: *De pe stradă* – spectacol de teatru documentar pe tema dreptului de reprezentare a marginalilor, pentru care s-a făcut o cercetare teatrală în comunitățile de jucători de noroc, de oameni fără adăpost sau a celor care trăiesc în jurul Gropii Glina, precum și *Comunismul pe înțelesul copiilor* – spectacol documentar pe tema „memoria comunismului”. Aceste „întîlniri” erau, de fapt, spectacole de *verbatim*, de teatru documentar, de teatru social și

politic, în care se făcea dezvoltare de public nou, un public care să vină la teatru și din alte motive decât inerția, distracția sau snobismul.

Crearea unui context pentru dezvoltarea de text dramatic a fost o altă coordonată vitală a acestui proiect, realizată prin atelierele ținute de regizorii dramAcum, bursele de scris pentru autori, atelierele și rezidențele coordonate de invitați români și străini. Acest tip de practică ține, evident, tot de ideea unui proces viu al dezvoltării textului pentru scenă. În ceea ce mă privește, a face „exerciții de scris” în general mi se pare inutil. M-am implicat și am susținut întotdeauna ideea dezvoltării unor texte, proces în care dramaturgul și regizorul se întâlnesc la lucru. Așa s-a lucrat la realizarea spectacolului *Sado-Maso Blues Bar* de Maria Manolescu, text realizat în cadrul Bursei de dezvoltare a textului dramatic (regia îmi aparține), la *Vitamine* de Vera Ion (regia Ana Mărgineanu), *With a Little Help from My Friends* de Maria Manolescu (regia Radu Apostol). La finalul acestor ateliere, a existat întotdeauna o realizare concretă: o lectură publică urmată de discuții cu spectatorii sau un spectacol într-un teatru de stat sau independent.

Un alt membru important al echipei a devenit traducătorul. Am avut multe texte traduse din dramaturgii total necunoscute în România, în acea perioadă în care abia ajungeau la noi texte din spațiul german, britanic și american. S-au tradus și distribuit texte din maghiară, rusă, cehă, spaniolă, suedeză etc. Aceste texte au ajuns în biblioteca UNATC și în repertoriile teatrelor de stat, în montarea unor regizori precum Radu Afrim sau Radu Apostol. Stagiunea 2002-2003, de la Studioul Casandra, în anul în care eu și colegii mei studenți la Regie ne-am dat licența, a fost dominată, în proporție covârșitoare, de montări ale unor piese contemporane, o bună parte dintre acestea fiind traduse prin proiectul dramAcum.

Ce s-a făcut

Privind în urmă, am reușit să ne ținem de promisiune și să montăm texte scrise de tineri dramaturgi, de autori de vîrsta noastră, aflați la primul text, ceea ce nici un alt concurs de dramaturgie organizat de o structură subvenționată sau independentă nu a reușit să facă, în condițiile în care am funcționat noi: fără spațiu și fără finanțare timp de ani de zile sau cu o finanțare ridicolă. Dintre dramaturgii montați de regizori dramAcum sau de regizori invitați de dramAcum în proiecte, aș vrea să amintesc cîteva nume promovate în mai

puțin de 5 ani, pe care am reușit să le impunem prin spectacole, încă de la debut: Ștefan Peca (cu care Ana Mărgineanu a făcut, probabil, cea mai longevivă echipă artistică), Maria Manolescu (cu care am lucrat și eu la Foarte Mic, și Radu la Teatrul Național din Iași și la Teatrul Foarte Mic), Nicoleta Esinencu (care a lucrat cu Alex Berceanu), Gabriel Pintilei (*Elevator*, în regia Adrianei Zaharia, la Teatrul Foarte Mic). Cristi Juncu a fost, probabil, singurul dramaturg tânăr deja cunoscut, al cărui text câștigător, *Ostinato*, l-am montat chiar la examenul de regie în anul III, fiind primul text montat în urma concursului dramAcum (E adevărat că, la acel moment, Juncu avea peste 26 de ani, însă regulamentul îngăduia și excepții, dacă textul era considerat interesant pentru regizori).

De asemenea, au fost foarte mulți dramaturgi care au fost prezentați publicului și oamenilor de teatru în spectacole-lectură, la Sala „Ion Sava” a UNATC, la Green Hours și, mai ales, la Teatrul Foarte Mic, unde, la discuții, au participat sute de spectatori, critici și oameni de teatru. Voi aminti doar câteva nume: Laurențiu Bănescu, Bogdan Georgescu, Mimi Brănescu, Ioana Blănaru, Jean Lorin Sterian, Elise Wilk, Carmen Vioreanu, Mihaela Michailov, Vlad Tăușance ș.a.

Momentul de maximă vizibilitate, pentru grup și pentru proiectul dramAcum, a coincis, cel puțin așa cred eu, cu momentul parteneriatului dramAcum – Teatrul Foarte Mic. În mod interesant, colaborările cu Act și Green (spații independente) nu au fost dintre cele mai prolifiche, în ceea ce privește proiectul dramAcum, chiar dacă proiectele personale ale unor membri și-au găsit locul ani de zile în repertoriul de la Green. În ceea ce mă privește, în spațiul de la Foarte Mic, am putut crea fără nici un fel de presiune și discuție despre ce ar trebui să fie arta și ce nu, într-un moment în care Mihai Dinvale și-a asumat direcția acestui spațiu. Acolo am reușit, în 4-5 ani, să aducem un public nou, un public „al nostru”, și să umplem, seară de seară, sălile cu spectatori care ne știau deja de la Casandra, Green și Act, demonstrând astfel că interesul pentru dramaturgia contemporană era cât se poate de real. Am jucat cu săli arhipline, am reușit să lucrăm cu actori colegi de generație (tineri absolvenți plătiți decent pentru spectacole și, da, chiar și pentru repetiții!), am primit *feed-back* și nu ni s-au anulat sau scos spectacole din repertoriu după câteva reprezentații. Teatrul Foarte Mic a fost numit, pe bună dreptate, în presa culturală a vremii, drept „un laborator de creație”.

Pe termen lung, diferite metode, procese de creație, estetici au influențat generații de artiști independenți, dar și teatre de stat, care au preluat chiar tipuri de activități: ateliere de dezvoltare de text dramatic în echipe regizor – dramaturg – actori, burse pentru autori dramatici, ateliere educaționale, stagii de cercetare teatrală, documentare, concursuri de dramaturgie, în urma cărora textul se montează etc. Cred că faptul că dramAcum a fost și este o sursă de inspirație pentru alți curatori nu poate fi decât un semn că direcțiile alese au fost unele provocatoare, solide, din punct de vedere conceptual și fertile pentru întregul mediu teatral. Departate de a fi ideală, la 20 de ani după prima întâlnire dramAcum de la UNATC, situația din teatrele de stat, în ceea ce privește includerea textului dramatic contemporan în repertorii, este cu totul alta. Proiectul dramAcum a avut în mod clar un impact puternic asupra artiștilor și asupra structurilor de stat sau independente și, poate, cele mai vizibile consecințe asupra felului în care este receptată și produsă dramaturgia contemporană românească, după 1989.

Ce s-a visat

Deși nucleul a rămas același, grupul s-a lărgit în timp, s-a transformat, unii au lipsit o perioadă pentru a se dedica unor proiecte personale, după care s-au întors și tot așa. La nucleul format din cei patru, s-au adăugat și alți artiști și artiste: Ana Mărgineanu, Adriana Zaharia, Maria Manolescu și Peca Ștefan. Am fost însoțiți, în acest parcurs, de domnul Nicolae Manda, care ne-a ajutat de câte ori i-am solicitat acest lucru și cu care am avut discuții legate de conceptele dramAcum și reinventarea lor, desfășurate pe parcursul a ani de zile.

Pe lângă proiectele/evenimentele realizate împreună, au fost foarte multe proiecte/spectacole pe care le-am inventat, le-am visat, le-am pregătit și pus pe hîrtie, dar care nu s-au întîmplat niciodată. Cred că acestea ar fi putut fi proiecte care ar fi reușit să impună publicului larg un anumit tip de lucru, o estetică singulară, în spațiul românesc, și un tip de spectacol al unei echipe formate din mai mulți regizori și dramaturgi care, după știința mea, nu a existat în România nici înainte, nici după *Roșia Montană – pe linie fizică și pe linie politică* (2011). În lipsa unui spațiu, a finanțării și, pînă la urmă, a înțelegerii mizelor unor astfel de demersuri artistice, aceste proiecte rămîn doar mărturii a ceea ce ar fi putut fi.

București – orașele mele (2006) ar fi trebuit să fie un spectacol cu o cercetare amplă în tot Bucureștiul, în diverse medii, spații, cu o distribuție foarte mare, la care să lucrăm întregul grup de regizori și de dramaturgi. A fost, cred, primul proiect pe care l-am pregătit luni de zile pentru a-l face împreună. Relația de iubire și de ură cu acest oraș fabulos, precum și cu oamenii lui, mai ales în acel moment de dinainte de aderarea la UE, ar fi putut fi un experiment teatral și antropologic foarte interesant, mai ales că intenționeam ca spectacolul să se întâmple în câteva teatre, dar să existe și intervenții în spațiul public.

Teatrul 601 ar fi trebuit să fie un teatru nou, înființat într-un spațiu din Complexul studențesc Regie, Complexul Grozăvești sau chiar într-un spațiu al Politehnicii București. Ar fi trebuit să fie dedicat unei comunități foarte numeroase de studenți români și străini, care trăiau în acel loc în care oferta culturală era inexistentă, în 2009 (cum este și acum). Citez din proiectul redactat de grup, care atrage atenția asupra necesității unui teatru/centru cultural, care să desfășoare activități educaționale și artistice axate pe necesitățile comunității studențești, o comunitate a viitorilor intelectuali români:

„dramAcum își asumă funcția de *mediator teatral*, restituie funcția artistică a teatrului în societate, insistând pe indispensabila utilitate a teatrului ca vector de comunicare în mediul social;

dramAcum își propune să funcționeze ca un teatru *multifuncțional* și *multidisciplinar*, independent în raport cu sistemul instituțiilor de spectacol, concentrat pe noile forme de expresie artistică create de către tineri și adresate preponderent acestora, într-o relație firească cu noile tehnologii și rezultate ale științelor sociale;

modalitatea principală de acțiune constă în a crea *evenimente artistice și ateliere de lucru* stimulative pentru dezvoltarea unei relații între cetățeni, artiști, mediatori culturali”.

Pe lângă spectacolele propuse, majoritatea documentare sau inspirate de lumea campusului sau de teme interesante pentru studenți, ne gândeam la ateliere de dramaturgie pentru cei pasionați să scrie, ateliere de improvizație, ateliere de comunicare, ateliere de profesionalizare în domeniul personalului de scenă.

Icoane românești (2013) ar fi trebuit să fie un spectacol comun și este, practic, ultima încercare de a construi un proiect cu mai mulți creatori

(Andreea, Radu, Alex, Maria, Ștefan și eu). Redau un fragment din proiectul scris pentru concursul AFCN:

„Proiectul *Icoane Românești* este o intervenție artistică a grupului dramAcum în spațiul urban. [...] Proiectul „Icoane Românești” va explora felul în care diverse *icon*-uri naționale sunt achiziționate, întreținute și exploatate la nivel personal și la nivel de politică de stat, încercând în același timp să ofere participanților o ocazie de a contextualiza aceste modele arhetipale într-un cadru interactiv [...]. Membrii echipei intervenției culturale vor realiza un proces de documentare în urma căruia se vor identifica o serie de «icoane românești» relevante pentru contextual actual. Vom încerca să identificăm căror nevoi de reprezentare le răspund imagini iconice tradiționale precum Mihai Viteazu sau Ciprian Porumbescu sau imagini extrem de controversate precum Nicolae Ceaușescu, Vlad Țepeș sau Antonescu. De asemenea vom încerca să surprindem mecanismul de respingere al figurilor iconice feminine care face ca în continuare să nu existe nici o imagine emblematică feminină în identitatea României (acest lucru este evident, de exemplu, prin absența de pe bancnote sau prin lipsa unor statui cu relevanță publică). [...] Pornind de la aceste «icoane» se vor realiza cu mijloacele specifice intervenției urbane o serie de produse cu valoare iconică de la obiecte fizice, la momente de teatru invizibil, stradal, până la happening, performance, instalație urbană sau discurs public. Toate aceste produse fizice sau acțiuni vor fi expuse la «Taraba dramAcum» care va fi amplasată în diverse puncte cu valoare iconic-culturală pentru mentalul colectiv bucureștean”.

Același proiect, însă în cuvinte mai simple, în mailul de invitație la creație colaborativă al Andreei Vălean, cea care a fost întotdeauna elementul de coagulare al energiilor (mereu creative și surprinzătoare, însă uneori haotice) artiștilor dramAcum:

„dragi dramAcumi,
vreau să vă invit să începem munca la proiectul dramAcum: *Icoane românești*
să investigăm *icon*-uri reprezentative ale culturii românești
să recuperăm acele *icon*-uri pe care propaganda, dogmele, politicul, mass-media,
timpul, alzheimer-ul sau prostia le-au supt de vlagă în așa măsură încât
nimeni nu mai crede în ele sau dimpotrivă au ajuns extrem de cosmetizate și
foarte departe de un conținut adevărat, real
în ianuarie va fi sesiune AFCN (prima din cele două din 2013) și vreau să
aplicăm pentru dezvoltarea textului și eventual realizarea materialelor video
în următoarea sesiune (posibil iulie) să aplicăm pentru producție
ar fi tare bine dacă ne-am putea întâlni toți în acest proiect

cu drag, a voastră președintă,
andreea”.

Epilog

În 2004, a fost înființat, la UNATC, primul masterat de scriere dramatică din România, în ciuda argumentelor majorității profesorilor că autorii de text dramatic nu au nevoie de o „educație specială”, nu au nevoie de întâlnirea cu colegii de la Regie și Actorie pentru a scrie o piesă. Dramaturgii, opinau acești profesori, pot să scrie fără probleme urmând și alte facultăți: spre exemplu, Litere. Ulterior, au fost înființate astfel de masterate și în alte centre universitare, probabil, în următorii zece ani, se vor fi înființat în toate universitățile de artă teatrală din țară. În cazul UNATC, unul dintre argumentele decisive că este nevoie de aceste studii a fost evoluția proiectului dramAcum în conștiința oamenilor de teatru și a publicului din București și din țară, dar și primirea entuziastă din străinătate. Royal Court aprecia România ca țara care a avut cei mai mulți participanți acceptați la Rezidența Internațională de dramaturgie între 2004 și 2010, toți cei acceptați fiind recomandați de dramAcum. Un alt argument a fost acela că existau deja artiști doritori să urmeze astfel de studii și care intenționau să devină, pe lângă autori de text original, dramaturgi de spectacole (în sens german). Funcția de dramaturg de spectacol este una esențială în teatru, însă lipsesc cu desăvârșire oameni care să aibă studii și experiență în această zonă. În 2004, eu am fost una dintre cele trei studente ale primei promoții ale acestui master.

În timpul doctoratului (2007-2011), am predat la acest master timp de trei ani, pentru că mi s-a spus că este mare nevoie de experiența mea, iar, în ultimul an, am ținut și un atelier zilnic, timp de trei săptămîni, deschis atît masteranzilor, cît și altor participanți din afara UNATC. Atelierul s-a încheiat cu spectacole-lectură la UNATC, unul dintre texte fiind imediat montat în Green Hours.

În 2011, am prezentat lucrarea de doctorat cu teza *Regizorul dramaturg*, în care o bună parte este dedicată direcțiilor dramAcum, precum și procesului de lucru al textului în paralel cu conceptul de spectacol.

În toamna lui 2014, am picat concursul pe post de lector, la masterul de dramaturgie de la UNACT.

La 7 ani de la acel moment, nu cunosc un singur nume de dramaturg absolvent al acestui masterat, nu am auzit de vreun examen care să promoveze spectacole, fie și lectură, pe un text scris de studenții de la Scriere dramatică.

Nu cunosc, din păcate, nici vreun nume de dramaturg de spectacol absolvent al acestui master.

Dacă masterul nu a pus în centru principiul conform căruia a fost creat și anume lucrul la scenă al dramaturgului cu regizorul și cu actorii, atunci, într-adevăr, sunt de acord că acest masterat trebuie creat la Litere. Fie facem lucrurile cum trebuie și cu oamenii care trebuie, adică cu regizori care știu să dezvolte cu tinerii dramaturgi texte pentru scenă, fie o lăsăm baltă.

În acest sens, retrospectiv, cred că a fost o greșeală faptul că un proiect personal, independent, născut dintr-o dorință de schimbare și de provocare a unor canoane, să se desfășoare chiar în inima sistemului pe care își propunea să îl chestioneze. Cred că am greșit chiar noi, de la început, prin asocierea acestui grup cu o instituție precum UNATC, dincolo de unele bune intenții. DramAcum a schimbat prea puțin și pe termen foarte scurt atmosfera aceluia loc. Ce s-a întâmplat, de fapt, a fost că sistemul a folosit un capital simbolic acumulat de către niște artiști pentru a se reproduce în continuare sub aparența unei „deschideri”, pentru a mai crea niște posturi care să fie ocupate pe viață și pentru a mai bloca un culoar important, cel al încurajării tinerilor care își doresc să scrie pentru teatru. Principiile DramAcum au fost folosite ca argument, dar nu au fost aplicate și, de aceea, deși acum există resurse instituționale, rezultatele sunt inexistente. Din păcate, din acest punct de vedere, la 20 de ani după, pot să spun fără ezitare că ne-am întors fix de unde am plecat.

Din fericire însă, privind la câteva inițiative ale unor structuri independente și de stat din țară, care încearcă să construiască contexte și programe de sprijinire a tinerilor autori de text pentru scenă, având finanțare și un spațiu dedicat producției, există speranță că autorii și autoarele de text dramatic vor continua să facă parte din echipa artistică și că vor avea lucruri interesante de spus. Vremurile nu oferă cele mai bune condiții de lucru pentru un artist, însă, cu siguranță, oferă, în fiecare zi, ceva la care merită să te gândești.

Maria Manolescu Borșa

Întâlnirea mea cu dramAcum, sau cum am trecut granița

Era cândva la finalul anilor '90, eram elevă la un liceu din Brașov și venisem în vizită la tata, la București, când mi-au căzut ochii pe un text cu un titlu greu de ignorat și de uitat: *Eu când vreau să fluier, fluier*. Era o piesă de teatru semnată de Andreea Vălean. Am citit-o pe nerăsuflăte și mi s-a părut incredibilă. M-am simțit cam ca atunci când tot tata mi-a adus, de la Târgu-Mureș, o casetă cu cântecele Adei Milea, pe care am făcut-o celebră în liceul meu și în barurile înconjurătoare. Revenind la piesă, am aflat că Andreea Vălean era studentă la Regie. Nu mi-a venit să cred că o femeie, și pe deasupra foarte tânără, și pe deasupra și în viață, poate să scrie teatru. Și încă un teatru atât de viu, de puternic și actual. (Nu întâmplător, Ada Milea a și colaborat la premiera piesei, montată de Theodor-Cristian Popescu, la Târgu-Mureș, și despre care Miruna Runcan ne-a lăsat o impresionantă mărturie în prefața piesei publicate, în 2010, de Editura LiterNet¹, acest neobosit promotor al textului românesc de teatru de atunci și de acum). Au trecut cam zece ani de la momentul povestit mai sus până în 2006, când am trimis piesa *With a Little Help from My Friends* la ediția a treia a concursului dramAcum. Între timp, renunșasem deja la a doua facultate, plătită: Regie de teatru, la UNATC. Munceam prea mult ca să o plătesc și nu mai aveam energie și pentru ea. Aceasta era scuza. În realitate, credeam că sunt prea moale, prea sensibilă, prea femeie ca să pot face regie. Nu reușeam să fiu convingătoare în fața colegilor de la Actorie, când eu tocmai asta trebuie să fac, să fiu convingătoare, să-i păcălesc că sunt sigură pe mine chiar și atunci când nu eram. Cel puțin așa mi se spusese, iar eu crezusem, pentru că eram o fată cuminte, produsul perfect al vremurilor pe care le trăiam. După doi ani de depresie și muncă pe brânci într-o agenție de publicitate, care mănâncă sufletul mai rău decât frica, am aflat că

¹ Miruna Runcan, „Un mic regal. Premiera 1998”, prefață la *Eu când vreau să fluier, fluier*, Editura LiterNet, 2012, accesată la <https://editura.liternet.ro/carte/264/Andreea-Valean/Eu-cand-vreau-sa-fluier-fluier.html> la data de 20.01.2021.

domnii profesori Valeriu Moisescu și Nicolae Manda au înființat un masterat de scriere dramatică, la UNATC. Voiam o schimbare și, cum singurele examene reușite din facultate fuseseră cele pe care le scrisesem singură, m-am hotărât să încerc. Tot atunci am scris, într-o noapte, piesa *With a Little Help from My Friends* și am trimis-o la concursul dramAcum. Nu cunoșteam pe niciunul dintre membrii grupului, dar auzisem de ei, le văzusem o parte dintre spectacole, și încă îmi aminteam impresia pe care mi-o lăsase, cu zece ani în urmă, lectura piesei *Eu când vreau să fluier, fluier*.

Așa m-am trezit, pe neașteptate, într-o nouă școală de teatru – pentru că asta a fost dramAcum pentru mine. O școală pentru care sunt extrem de recunoscătoare. O școală informală, în care am avut șansa să mă lupt cu toate prejudecățile pe care le lăsasem să mă conducă. Una în care am învățat să mă lupt cu mine, cu lenea minții și cu suficiența ego-ului, să caut mereu zona de risc a prezentului, care se ascunde în contradicții și introspecție incomodă. O căutare care, de multe ori, m-a dus în fundături, în erori, în ani întregi de depresie și blocaje. Dar una în care am încercat să rămân onestă în relația mea cu teatrul, cu mine și cu lumea din jur. Chiar și în anii în care n-am scris, n-au fost puține momentele în care m-am gândit ce-ar spune Gianina sau Radu despre un spectacol, un text, o situație. Chiar dacă nu mai sunt atât de atașată de conceptul de mentor ca atunci când eram flămândă de rețete și maturizare, cred că „mentor” e cel mai apropiat cuvânt. Pentru mine, regizorii din dramAcum au fost un fel de mentori-prieteni. Acum, după 15 ani de la întâlnirea mea cu grupul lor, îmi dau seama ce m-a impresionat cel mai mult. Faptul că erau foarte onești cu munca lor și unii cu ceilalți. Nu se mințeau și nu se băteau pe burtă. Nu erau ipocriți. Nu-și menajau unii altora slăbiciunile sau suficiența. Nu spuneau un lucru în public, ca apoi să spună altceva în privat. Nu cultivau acea *persona* care, nu de puține ori, în lumea teatrului, evadează de pe scenă și capătă o viață proprie, în relațiile private ale oamenilor care fac teatru. Poate pentru că, după cum spune replica mea preferată din *Aferim*, „unde-s popi, sunt și draci mulți”.

Am lucrat mai mult sau mai puțin cu toți membrii *dramAcum*. Alexandru Berceanu e primul cu care-am lucrat, el montând spectacolul-lectură cu *With a Little Help from My Friends*, cu o distribuție excelentă, dintre care cei mai mulți erau studenți la UNATC, cum arată Radu Apostol în prefața piesei publicate

pe LiterNet². Debutul propriu-zis, cu un spectacol, a fost în regia Gianinei Cărbunariu: *Sado-Maso Blues Bar*, la Teatrul Foarte Mic, tot cu o distribuție foarte tânără, formată din Virgil Aioanei, Rolando Matsangos și Adrian Anghel, iar cel mai mult am lucrat cu Radu Apostol (*With a Little Help from My Friends, Re:Re:Re Hamlet* și *Ca pe tine însuși*). Și un proiect care mi-e foarte drag e cel al Andreei Vălean și al lui Peca, GREEN HOURS!, la care am fost dramaturg invitat. Proiect prin care, în 2012, o mulțime de artiști și artiste din teatrul independent au susținut Green-ul și l-au ocupat prin teatru, într-o perioadă delicată a existenței sale.

Pentru mine, *dramAcum* a fost ca un foarte lung – și în același timp prea scurt – festival, în care artiste și artiști foarte diferiți ca voci și sensibilități au găsit acel spirit extraordinar de comuniune în principii, valori și energie, fără să-și piardă adevărul propriu. Sau curajul de a-l susține în fața celorlalți. Sloganul uneia dintre edițiile concursului *dramAcum* a fost „Treceți granița!”, și cred că aici a fost atât marele merit, cât și călcâiul lui Ahile al *dramAcum*-ului: în ambiția riscantă de a juca mereu pe granițele deschise dintre regizori și dramaturgi, dintre autori și actori, dintre creatori și publicuri. În poziția dificilă de a rămâne deschis spre ceilalți, fără să te pierzi pe tine.

Într-un clip realizat recent de Reactor de Creație și Experiment, care împlinește anul acesta șapte ani, și în care văd o mișcare ce-mi aduce mult aminte de prospețimea, energia și onestitatea de atunci a *dramAcum*, Selma Dragoș (care, de asemenea, a debutat ca dramaturg sub auspiciile *dramAcum* și *tangaProject*) sublinia importanța faptului că Reactorul oferă rezidențe plătite dramaturgilor. Pe lângă Reactor și rezidența din cadrul FILIT, inițiată de Oltița Cîntec, după știința mea, singura astfel de rezidență plătită – și prima – a fost cea oferită de *dramAcum*, în anul 2007. Piesa cu care am debutat ca autoare dramatică, *Sado-Maso Blues Bar*, în regia Gianinei Cărbunariu, a fost scrisă în această rezidență, finanțată de AFCN – cred că era prima sesiune de finanțare a acestui organism, de care e azi dependent întregul sector independent. Fiecare dramaturg dintre cei cinci – selectați dintre cei care trimiseseră texte la concurs – și-a dezvoltat textul în dialog cu unul dintre

² Radu Apostol, „Vrei să schimbi lumea? Scrie ce vezi!”, prefața la *With a Little help From My Friends. Sado-Maso Blues Bar*, Editura LiterNet 2020, accesată la <https://editura.liternet.ro/carte/378/Maria-Manolescu-Borsa/With-a-Little-Help-from-My-Friends-Sado-Maso-Blues-Bar.html>, la data de 31.01.2021.

regizorii *dramAcum*. Am apreciat extraordinar de mult faptul că Gianina s-a raportat la această colaborare cu mine exclusiv din ipostaza de regizoare, ferindu-se să-mi ofere soluții dramaturgice sau să-mi influențeze stilul.

Am folosit, în răspunsul meu la ancheta din acest volum, în mod intenționat, englezismul *insight*, și vreau să fac o mică paranteză. Ca fostă lucrătoare în publicitate, am descoperit acest instrument extrem de util, despre care am învățat în workshop-uri ținute pe mulți bani de mari corporații „creative”. *Insight*-ul este un adevăr uman care nu ține de zona clișeului. Este o observație care surprinde și „agață” publicul prin adevărul său surprinzător. E un concept pe care l-am folosit în scriitura mea și pe care l-am împărtășit în toate atelierile de scriere dramatică și creativă pe care le-am ținut. A fost mereu primit cu entuziasm, deși niciodată nu am știut cum să traduc acest termen mai clar, în limba română. Anul acesta însă, ca doctorandă în teatru la Universitatea de Arte din Târgu-Mureș (sub îndrumarea Alinei Nelega, și mă bucur că recuperez astfel un alt foarte important pol și extraordinar motor de dezvoltare a dramaturgiei românești), am avut șansa să colaborez la proiectul coordonat de Cristina Modreanu, *Dicționarul Multimedia al Teatrului Românesc*. Am cercetat și scris despre domnul profesor Valeriu Moiescu – biografia artistică³ și articolul despre *Bertoldo la curte*⁴ –, recuperând ceea ce, pe vremea când îi eram studentă la master, nu am avut înțelepciunea și curiozitatea să caut. În scrierile sale extrem de actuale și de vii, am descoperit conceptul de *regie activă*. Un concept elaborat, practicat și teoretizat pe larg de către regizorul Valeriu Moiescu, unul dintre cei mai importanți regizori români din perioada comunistă, un spirit contestatar, poate mai puțin vizibil azi și din cauza faptului că a ales, atunci, să rămână în țară. Dați-mi, vă rog, voie să citez cele cinci puncte pe care se sprijină conceptul său de *regie activă*: „1. pregnanța dinamismului ideii prin vizualizare; 2. maximă expresivitate a imaginii (sic!) teatrale-șoc (singura formă de urât, în artă, este inexpressivitatea); 3. redescoperirea mijloacelor specifice artei teatrale, bazându-se, în primul rând, pe desăvârșirea artei teatrale a actorului (de la spiritul lăutăresc la actorul total); 4. crearea senzației de adevăr, prin descoperirea amănuntului inedit; 5. descoperirea unui sistem

³ <https://www.dmtr.ro/artist/moiescu-valeriu/>

⁴ <https://www.dmtr.ro/spectacol/bertoldo-la-curte/>

de semne propriu fiecărui spectacol – ș.a.m.d.”⁵. Ei bine, punctul 4. este definiția perfectă a *insight*-ului, un instrument foarte rafinat pentru un autor. Și toate celelalte puncte erau principiile pe care le recunosc acum în toate întâlnirile de la masterul de dramaturgie ținut de Valeriu Moisescu. Dintre regizorii *dramAcum*, doar Gianina a fost studenta domnului Moisescu, dar știu că domnia sa a fost mereu în contact cu toți, un sfătuitor de preț al întregului grup, și recunosc acum aceste principii în *feedback*-urile primite de-a lungul timpului, în diverse etape ale dezvoltării textului, de la toți regizorii *dramAcum*. Dinamismul ideii prin vizualizare, expresivitatea imaginii, teatralitatea rolurilor și a soluțiilor, adevărul inedit și descoperirea sistemului de semne propriu fiecărei teme/ piese/ fiecărui spectacol sunt primele lecții de dramaturgie pe care le-am învățat alături de regizori.

În 2007, am avut șansa extraordinară de a participa la rezidența internațională de dramaturgie de la Royal Court Theatre (unde au mai fost, înainte sau după mine, Gianina, Andreea, Peca, Vera Ion, Mihaela Michailov și mulți alții). Colegii mei de rezidență din alte țări unde domnea același patriarhat regizoral ca la noi erau nemulțumiți că nu găseau regizori cu care să lucreze, sau că nu reușeau să colaboreze bine cu ei. M-am simțit o privilegiată: eu mă dezvoltam ca dramaturg în colaborare cu tinerii regizori, eu debutasem ca dramaturg datorită eforturilor unor tineri regizori de a descoperi voci proaspete, de a sprijini o dramaturgie a prezentului, a lui *aici* și *acum*. Tot la Royal Court, sau prin influența lor asupra celor ce fuseseră deja, am cunoscut dramaturgia contemporană britanică, precum și dramaturgi din toate colțurile lumii. N-o să uit niciodată cum îmi tremurau genunchii în *living*-ul regizorului Max Stafford-Clark, când mi-a zis că m-am așezat pe fotoliul preferat al lui Mark Ravenhill, și apoi l-a sunat să vorbească cu mine. Radu Apostol mă molipsise de pasiunea lui pentru Mark Ravenhill, și rămân și azi o mare admiratoare a acestui scriitor, care știe să îmbine atât de firesc construcția impecabilă cu pasiunea. Totul arde la Ravenhill, totul e pasiune și revoluție. Inclusiv, sau mai ales, în idei.

A fost și o perioadă romantică și naivă, și plină de lipsuri (deși asta, din păcate, s-a păstrat). Când Radu Apostol a montat *With a Little Help from My*

⁵ Valeriu Moisescu, „Dinamizarea ideii prin regia activă”, în *Teatrul*, nr. 12/1967, p. 44, accesată la <http://www.cimec.ro/Teatre/revista/1967/Nr.12.anul.XII.decembrie.1967/imagepages/image25.html>, la data de 23.01.2021.

Friends, la Sala de Pictură a Teatrului Național din Iași, am fost foarte fericiți că a fost acceptată distribuția formată majoritar din studenți, și am hotărât cu Radu să suplinim neajunsurile legate de onorariile celor foarte tineri. Așa că am împărțit cu tinerii actori onorariul meu (pe care l-am semnat în alb, pe principiul „dați-mi cât i-ați dat și lui Dumitru Crudu înainte”). Radu i-a ajutat și el. Eu aveam un *job full-time*, și nici nu-mi trecea prin cap că aș putea trăi din teatru – o mentalitate păguboasă, pe care am acceptat-o prea ușor, și din cauza căreia mi-am risipit 10 ani din viață, poate cei mai energici. Când am lucrat, tot cu Radu Apostol, spectacolul *Ca pe tine însuți*, n-am mai reușit să convingem direcțiunea de atunci a Teatrului Foarte Mic să-i includă în distribuție pe cei doi oameni fără adăpost cu care ne-am împrietenit, documentând acest spectacol. În schimb, am încercat să-i ajutăm personal. Iubitul meu de atunci, actualul meu soț, a avut curajul și generozitatea de a-i găzdui câteva luni grele de iarnă în apartamentul de bloc al mamei sale, care fusese pensionată anticipat și plecase la muncă în Germania, și care nici azi nu știe exact pe cine a găzduit. Povestesc aceste lucruri pentru că țin de o zonă naivă și romantică, cum spuneam, a unei arderi totale în care trăiam și făceam teatru atunci. Încă nu existau proiectele de azi, nici limbajul de azi, nici instituțiile de finanțare de azi, AFCN-ul abia începuse, socialul ținea mai puțin de pârgheii, de alfabetizare, de proiecte, puncte, bareme, focusuri și obiective, și mai mult de un fel de ardere personală, totală, destul de riscantă și categoric lipsită de eficiență. Poate că așa erau vremurile, sau poate că doar atâta am reușit eu să văd și să înțeleg atunci.

Când eram mică, ai mei vorbeau cu respect despre un membru legendar al familiei: vărul străbunicului meu, actorul Ion Manolescu, făcut, în 1953 „Artist al Poporului”. Incitată de fascinantul studiu de caz realizat de Miruna Runcan, *Marele mecanism de producție a „tovarășilor de drum”*: Sică Alexandrescu, publicat în volumul amintit la începutul acestui articol, am decis să fac, păstrând cu umilință proporțiile, un demers similar legat de strămoșul meu actor. Am rămas fascinată de puterea extraordinară a sintagmei „Artist al Poporului”, o metaforă ontologică, cum aș identifica-o eu, aplicând cercetările lui George Lakoff și Mark Johnson în domeniul științelor cognitive. Mă refer, mai ales, la *Metaphors We Live By*, carte apărută în 1980, care m-a luminat în privința puterii extraordinare, atât politice, manipulative, cât și creatoare a metaforei. Metafora s-a deghizat, cu concursul programelor școlare, într-o zorzoană prăfuită, dar forța ei de a ne conduce mintea și viața e infinit mai puternică decât ne-am lăsat învățați. Strămoșul meu actor, în vremuri foarte

grele și la o vârstă delicată, la care puterile îl părăsiseră, a căzut în capcana acestei metafore – Artistul Poporului –, și a ajuns ca dintr-un romantic, emoționant și revoluționar Oswald Alving să întruchipeze un prăfuit și fals Gloucester, crezând că însuși poporul vorbește prin el. De aceea, e foarte important, pentru mine, să găsesc metaforele potrivite, iar, în cazul de față, o metaforă potrivită pentru ce-a însemnat *dramAcum* în viața teatrului românesc, și în destinul meu artistic. Și m-aș întoarce la metafora graniței, pe care ei înșiși au ales-o pentru apelul unuia dintre concursurile lor.

Percepția mea e că, în anii dictaturii comuniste din România, regizorii au dus stindardul libertății, al subversiunii, al teatralității și reteatralizării teatrului, au fost autorii marilor spectacole ale vremii și partenerii deplin ai extraordinarilor actori pe care i-am avut, în timp ce dramaturgii au fost cei ușor de controlat și cumpărat, scribii realismului socialist. *dramAcum*, pentru mine, este mișcarea prin care noii regizori au întins o mână prietenească, au deschis granițele și i-au ajutat pe oamenii interesați de scris să facă pasul spre teme, limbajul, actorii și scena vremii. Pentru mine, *dramAcum* e mișcarea prin care regizorii au reprimit dramaturgii în teatrul viu. Prin *dramAcum*, regizorii au deschis granițele prezentului pentru potențialii dramaturgi. Acum se vorbește mult despre *devised theatre*, despre creație colectivă, structuri pe orizontală și alte lucruri extraordinare, pe care le-a adus deschiderea vremurilor, și e minunat că se întâmplă asta. Însă eu cred că e nevoie în continuare și de *piese de teatru* – sau îmi place să cred, pentru că asta știu și pot eu să fac, și cred că există loc pe lume pentru foarte multe feluri de artiști, tocmai în spiritul acceptării diversității. Cred că e bine să nu vrem să citim mereu aceeași carte, să nu vrem să vedem mereu același spectacol, să nu vrem să auzim mereu aceleași texte – și nu vorbesc aici de valorile esențiale, ci de forme diverse, nuanțe valoroase și voci autentice. Cred că, fie că lucrează într-o cameră doar a ei, într-o cameră în care copilul ei face ore *online*, sau, dimpotrivă, într-o cameră de tip laborator plină de artiste și artiști, o autoare dramatică își poate păstra în mână instrumentele de expresie și de muncă. Eu mi-am descoperit aceste instrumente grație unei chemări la trecerea graniței pe care a lansat-o *dramAcum* și vreau să depun mărturie că am descoperit încă de atunci egalitatea cu regizorii și regizoarele, cu excelenții actori și minunatele actrițe cu care am avut norocul să colaborez, și cu toți ceilalți colaboratori și toate celelalte colaboratoare. Un tip de egalitate responsabilă, în care cred că fiecare trebuie să-și facă treaba încercând să rămână cât mai disponibil și onest față de ceilalți

și față de tema discutată artistic, circulând liber și cu respect peste granița mereu deschisă dintre sinele său artistic și al celorlalți. Caut în continuare această vibrație și o regăsesc cu bucurie și în locurile unde trăiește, transformat, spiritul *dramAcum* – în direcția Gianinei de la Piatra Neamț, în parteneriatul lui Radu Apostol cu Mihaela Michailov și cu actorii de la Replika, în întâlnirile Andreei Vălean cu studenții de la UNATC, în proiectele lui Alex Berceanu, sau ale Anei Mărgineanu și ale lui Peca, după mine, unul dintre cei mai autentici și eroici, prin consecvență, dramaturgi contemporani ai României.

Cât despre mine, am ales să rămân, mai degrabă, la marginea drumului, apropo de titlul volumului Iuliei Popovici, și, atât atunci când am bătut pasul pe loc, cât și atunci când mai fac câte un pas înainte sau înapoi, mă gândesc adesea la *dramAcum*. Și atunci îmi verific ranița, să văd că granița din ea⁶ e încă acolo, și că e încă deschisă.

București, 01.02.2021

⁶ Referire la cântecul *Granița-n raniță* al Alei Milea, ca să închei rotund.

Miruna Runcan

Raluca Sas-Marinescu

Dramaturgia cotidianului – o rememorare necesară

Bazele acestui program au fost puse de regretatul profesor și teatrolog C.C. Buricea-Mlinarcic, în cadrul cursului de *Prelucrarea textului de spectacol* din curricula clujeană de Teatrologie, care introducea, încă din 2001, ideea unui dramaturg lessingian și nevoia de activare a acestuia în relație cu scena. Programul, în construcția lui de ofertă alternativă în raport cu curricula, și-a definit obiectivele în 2004, odată cu inventarea de către Miruna Runcan și Cristian Buricea a Taberei de Dramaturgia Cotidianului.¹ Timp de zece zile, în fiecare vară – până în anul 2015, care a dus la o schimbare de paradigmă și adresabilitate –, un număr de aproximativ treizeci de studenți de la Facultatea de Jurnalism și de la Facultatea de Teatru și Film (toate specializările: Teatrologie, Regie, Actorie, Cinematografie) din Universitatea Babeș-Bolyai au descins în diferite orașe ale țării², în încercarea de cercetare, cu mijloace antropologice, a unei realități specifice locului, explorând fenomenologic diferite aspecte ale vieții comunității respective, cu scopul de a o înțelege și de a transpune ulterior în creație artistică: piese de teatru și scenarii de film.

Exercițiul taberei s-a bazat, în primul rând, pe principiul „lucrului împreună”, în echipe multidisciplinare, care se coagulau în jurul unei teme, explorând, prin interviuri, observații non-participative, imersiuni în mijlocul comunității, diferitele puncte fierbinți care animau un spațiu sau altul. Ținta principală: descoperirea unor subiecte cu forță simbolică, cu potențialul de a fi structurate și transformate artistic. Între 2004 și 2014, au fost explorate, astfel: tema migrației de muncă din perspectiva familiilor rămase acasă, deșertificarea populațională a unor vechi zone muncitorești din nordul Transilvaniei sau din

¹ Sub emblema „Dramaturgia cotidianului”, Andreea Dumitru publică, în nr. 10-11-12 din 2007 al revistei *Teatrul azi*, un interviu cu Miruna Runcan, intitulat: „...iluzia că propriul nostru club ne e suficient”. [nota edit.]

² Baia Mare, Târgu Jiu, Târgu Mureș, Brașov, Iași.

Valea Jiului, mutațiile comportamentale, relaționale și de consum cultural ale generațiilor digitale ș.a.

Metodologia de cercetare și de transpunere în creație de teatru, film și media a fost elaborată pe parcursul primilor trei ani, când echipa s-a lărgit, prin cooptarea unor foști studenți, deveniți ulterior doctoranzi, apoi cadre didactice, reunite în Laboratorul Dramaturgia Cotidianului al centrului de Cercetare și Creație „Vlad Mugur” al UBB Cluj (Raluca Sas-Marinescu³, Mihai Pedestru, Daniel Iftene, Ivona Tătar-Vâstraș). Ea presupune, în descendența directă a studiilor gustiene, pe de-o parte, și a perspectivelor teoretice de analiză de cadru ale lui Erwing Goffman, pe de alta, combinarea interviurilor de cercetare calitativă cu anchetele de teren, urmărirea elementelor de teatralitate și retorică specifice tematicii alese, toate acestea coroborate de studii de ultimă oră din domeniul temelor selectate împreună cu studenții. Treptat, prin intermediul dosarelor tematice găzduite de revista *ManInFest* (2003-2011), participanții la taberele de creație puteau cerceta și culege materialele cele mai adecvate în perioada de un an pregătitoare taberei. Tabăra oferea, astfel, cadrul propice elaborării produselor culturale, prin intermediul unor ateliere de creație, de grup și individuale, conduse de către cadrele didactice ale laboratorului sau de către artiști invitați în formulă de *masterclass* (au participat, de-a lungul vremii, ca invitați, dramaturgul Mihai Ignat, regizoarea-dramaturg Gianina Cărbunariu, regizorii de film Andrei Ujică, Adrian Sitaru, Claudiu Mitcu, dar și actori din Târgu Jiu sau Târgu Mureș, ori studenți și cadre didactice de la universitățile partenere).

Materialele brute adunate în urma cercetărilor de teren au fost interpretare și reinterpretate în piese de teatru, filme documentare sau de ficțiune, scenarii de film, reportaje literare, interviuri structurate, care au beneficiat, în fiecare an, de spectacole-lectură și prezentări publice (în Cluj ori București) ori dedicate publicului care le-a generat, prin întoarcerea echipei, după finalizarea operelor, la câteva luni distanță, în orașul care a găzduit tabăra.

Programul de cercetare și creație a publicat, între 2006 și 2011, rezultatele fiecărei Tabere de Dramaturgie a Cotidianului în numere speciale, *Supliment*

³ Dramaturg, doctor în teatru, autoare a mai multor texte de teatru reprezentate în teatre de stat și independente din Cluj, Baia Mare, Satu Mare, Râmnicu Vâlcea etc.

DC al revistei *ManInFest*. În paralel, cele mai bune piese de teatru obținute au fost publicate în volumele *Studii de Teatru și Film: Piese de Teatru și scenarii de film 2006-2009*, coord. C.C. Buricea-Mlinarcic și Raluca Sas-Marinescu, Ed. Limes, 2009, și *Studii de Teatru și Film – Piese de Teatru 2009-2010*, coord. Raluca Sas-Marinescu, Ed. Limes, 2010. În anii 2012 și 2013, sub coordonarea unui colectiv de cercetători cadre didactice, au fost realizate volumele *Dramaturgia Cotidianului Arcalia 2012* și *Dramaturgia Cotidianului, Brașov 2013*, ambele la Editura Eikon; volumele conțin piese de teatru, scenarii de film și reportaje literare, și sunt bogat ilustrate vizual.

Dincolo de o sumarizare statistică a rezultatelor programului⁴, mai important ar fi de reținut că platforma de dezvoltare oferită de Programul Dramaturgia Cotidianului a dus la formarea unei noi generații de dramaturgi, care activează cu preponderență în teatrul independent, dar care au pătruns, în ultimii ani, și în teatrele de stat.

Alexa Băcanu a semnat, printre altele, textele de scenă la *În 4 D*, în regia lui Ovidiu Caița, *Disparația*, în regia Letei Popescu (Reactor de creație și experiment Cluj), *Totul e foarte normal*, regia Leta Popescu (Centrul de Teatru Educațional Replika, București), *Neverland*, regia Leta Popescu (la teatrul independent 3G din Târgu Mure), M.I.S.A.P.Ă.R.U.T., regia Dragoș Mușoiu (la Reactor de creație și experiment), *Societate cu Răspundere Limitată*, regia Florin Caracală (creație colectivă, la Fabrica de Pensule, Cluj, producător Colectiv A), *București 41 Tur-Retur*, regia Alexandru Berceanu (creație colectivă, la Teatrul Evreiesc de Stat, București), *Call it art!*, regia Leta Popescu (Teatrul Național din Cluj-Napoca) ș.a. Petro Ionescu semnează texte pentru regizorii David Schwartz, Cristian Ban, Raul Coldea: *Noi nu, niciodată* (2018), *Miracolul de la Cluj* (2017), *via negativa* (2016), *În viitorul apropiat* (2016), *Nu cred că o să-mi mai treacă vreodată* (2015) etc., textele ei fiind montate la Reactor de creație și experiment Cluj-Napoca, Fabrica de Pensule Cluj-Napoca, Teatrul „Regina Maria” din Oradea, Macaz-Teatru Bar Coop. Ana Cucu-Popescu se ocupă, în special, de textul de teatru pentru copii, prin coordonarea unor ateliere și programe dedicate acestui tip de teatru, care necesită un reviriment urgent și o reconsiderare tematică în acord cu modelele de gândire care se dezvoltă, ca

⁴ Peste 24 de texte de teatru contemporane, 2 volume de piese, nenumărate suplimente ale revistei *ManInFest* (2007-2012), albume ale taberei, nenumărate spectacole lectură, filme documentare sau reportaj, filme scurte de ficțiune etc.

urmare a incursiunii tehnologice din ce în ce mai puternice în viața omului. Printre textele semnate de ea se numără: *13 tablouri cu oameni*, în regia lui Alexandru Dabija (Teatrul Dramatic „Elvira Godeanu”, Târgu Jiu, 2014), *OPEN*, regia Leta Popescu (Fabrica de Pensule, Cluj Napoca, 2016), *Povești din bucătărie*, regia Cristian Ban (Teatrul Municipal Baia Mare, 2018), *9 din 10*, regia Leta Popescu (Reactor de creație și experiment, Cluj-Napoca, 2014), *Harababura roz-albastră*, regia Palocsay Kisó-Kata (Reactor de creație și experiment, 2017). Alexandra Felseghi face parte din primele generații de Dramaturgia Cotidianului, dându-și licența în Regie, în 2009, la Teatrul de Nord Satu Mare, cu un text rezultat în urma unei tabere, *Soap Opera*, semnat de Cristina Keresztes, colega ei de la Teatrologie. Alexandra a schimbat regia pentru dramaturgie și semnează texte ca: *Fabrici și uzine* (producție a Centrului Pentru Studierea Modernității și a Lumii Rurale, 2019); *Nu vorbim despre asta* (text rezultat în urma rezidenței DRAMA 5 și câștigător al concursului de dramaturgie FOCUS DRAMA:RO, organizat de Teatrul de Nord, Satu Mare, 2018); *3 milioane* (producție Create.Act.Enjoy, 2018), *Eat me* (producție Create.Act.Enjoy, 2018), *Tata țintea întotdeauna fața* (text câștigător al concursului de dramaturgie EurOpinions, Târgu Mureș, 2017), *Visul unei nopți de vară* (adaptare balet neoclasic, Opera Maghiară de Stat, Cluj, 2014), *This is my body. come into my mind* (spectacol de teatru-dans, 2012).

Alături de acești dramaturgi s-au format regizori, care au înțeles necesitatea reintegrării dramaturgului în echipa de creație și care, intrați în practica teatrală, formează echipe solide cu foștii lor colegi.⁵

Temele abordate în interiorul textelor, dincolo de exerciții stilistice personale – *Idolii ierbii* de Alexa Băcanu, piesă de teatru în versuri construită ca răspuns la provocarea profesorului ei, lansată într-un text propriu: „moartea tragediei vine din moartea prozodiei”, rostește un personaj în *Trilogia Omar*⁶ – ating probleme sensibile ale societății contemporane: religia și spiritualitatea,

⁵ De exemplu, Leta Popescu, care lucrează multe proiecte secundată de Alexa Băcanu, sau cuplul Raul Coldea-Petro Ionescu.

⁶ *Trilogia Omar (3x9 tablouri)* de C.C. Buricea Mlinarcic este un volum de teatru cu texte elaborate de către coordonatorul programului Dramaturgia Cotidianului, în timpul taberelor dedicate acestui program, din dorința autorului de a se constitui „într-un fel de model, dar și din spirit de competiție” (p. 170 din volumul amintit, apărut la editura Limes, 2010, la un an de la dispariția lui Cristian C. Buricea-Mlinarcic).

identitatea sexuală și relații de cuplu la adolescenți, emergența virtualului în real, marginalizarea și pauperizarea, relația dintre tineri și vârstnici, deviații comportamentale sau „canoane” sociale ș.a.

Dincolo, însă, de importanța programului ca ofertă complementară curriculei școlare, intuiția fondatorilor s-a dovedit corectă: era (am spune că este) necesară o racordare imediată a tipului de scriitură teatrală la teme contemporane, această racordare vizând toate elementele ce compun un text de teatru, inclusiv stilistica și limbajul utilizat. Din anul 2015, programul a trebuit să-și reconsidere prioritățile și să se concentreze pe formarea unei baze de selecție academică și vocațională, adresându-se, astfel, în primul rând, elevilor de liceu din întreaga țară – fără a-și trăda însă nici filozofia, nici metodologiile deja structurate, cu atât mai puțin etosul de atenție scrutatoare, gândire critică și solidaritate socială.

El continuă să producă efecte și rezultate, ca o componentă importantă a ofertei universitare de la Cluj, prin cursurile de Prelucrarea textului, Scriitură dramaturgică și Scriitură creativă. Cel mai important dintre acestea sunt, desigur, artiștii emergenți (dintre care dramaturgii sunt doar o parte, lor adăugându-li-se jurnaliști, regizori și producători de film, artiști fotografi, realizatori de televiziune).

EPILOG

George Banu

Principiul Coloanei sau extensie colectivă
și repliere individuală a teatrului românesc în lume

«Cine mărturisește pentru martor?» – interogație esențială formulată de Paul Celan. Mărturiei, insinuează el, i se poate acorda doar parțial cauțiunea adevărului; ea e susceptibilă de a fi afectată de parametri multipli și, de aceea, a o pune sub semnul îndoielii nu e neîndreptățit! Eu «mărturisesc» aici, dar, evident, observațiile îmi poartă pecetea implicării sau îndepărtării de scena românească, a opțiunilor estetice și a impactului autobiografic. Pe de altă parte – dar aceasta le valorifică –, ele sunt impregnate de datele «trăitului», căci mărturii ivite dintr-o experiență directă, personală și nu dintr-o anchetă *a posteriori*, dintr-o perspectivă strict istorică. Ele se completează, dar sunt distincte! «Cine mărturisește pentru martorul care sunt?» Eu și prietenii mei..., acesta e adevărul nostru reciproc împărtășit. Poate părtinitor, dar nici camuflat, nici traficat!

Expansiunea colectivelor pe scena europeană

Implicarea mea în viața teatrului românesc debutează la mijlocul anilor 60. Și continuă șase decenii, alternând prezențe active sau eclipse impuse de condiții și alegeri proprii. Dar niciodată indiferente!

În anii 60, descopăr grație unui *Cum vă place* istoric semnat de Liviu Ciulei și contestat virulent de Mircea Alexandrescu ceea ce s-a numit: *ciclul regiei*. El va fi confirmat succesiv de spectacole emblematice, care vor modifica și marca peisajul general. Regia, atunci, asigura dinamica teatrului românesc, grație lui Liviu Ciulei, Vlad Mugur, Lucian Pintilie, David Esrig, Radu Penciulescu, Valeriu Moisescu – aceasta-i prima generație marcantă. Îi va urma o a doua, căreia îi aparțin, reunind pe Andrei Șerban, Aureliu Manea, Ivan Helmer, Aexa Visarion, iar apoi cea a Cătălinei Buzoianu, Alexandru Tocilescu, Silviu Purcărete, Mihai Măniuțiu, Gábor Tompa, generație ce-și va manifesta constant dinamica pînă în ultimii ani. Apoi, după 1989, au intervenit altele, noi,

ca într-o învolburare de ape, și le-am rămas, în parte, străin. Din motive generaționale deliberat respectate!

Ceea ce surprinde, la un examen retrospectiv al anilor 60-70, e prioritatea regiei asupra dramaturgiei, decalajul flagrant care le separa. Cum se explică? De ce spectacole mari se produc constant, în timp ce textele sunt circumstanțiale, minore sau mediocre? Această fractură odată reperată merită examinată. Care-i sunt motivațiile? O ipoteză poate fi avansată: surplusul de cenzură exersat asupra scrisului cu tot ce implica el ca intimidare și prudență, ca verificare oficială și strategie personală. Cenzura procedează la intervenții lipsite de aceeași intransigență drastică în domeniul strict regizoral, pînă la *Revizorul*, care fu fatal acestei «libertăți temperate»... După aceea, «ochiul» cenzorului nu va mai disocia domeniile!

O primă observație merită avansată: în timp ce textele nu cunosc nici o rezonanță exterioară, spectacolele sunt salutate și onorate în mari festivaluri. Ele circulă și cunosc succese remarcabile: *Troilus și Cresida*, în regia lui David Esrig, la Paris, în cadrul Festivalului intitulat Teatrul Națiunilor; în același festival e prezentat *D-ale carnavalului* al lui Lucian Pintilie, iar, la Florența, *Regele Lear* al lui Radu Penciulescu e salutat de însuși marele shakespearolog al epocii, Jan Kott! Andrei Șerban e premiat la Festivalul studentesc de la Zagreb pentru *Nu sunt Turnul Eiffel*. Regia românească se bucura de indiscutabile ecouri internaționale și, venite din exterior, ele suscită rezonanțe pe plan interior, conferind regizorilor un statut privilegiat. Dramaturgii rămîn localnici, nu ei! Puterea e sensibilă la impactul „din afară”..., ecou ce are efecte asupra imaginii propice României. O asemenea strategie a fost adoptată și altundeva, în Polonia sau Cehoslovacia de atunci.

Brecht spunea că teatrul dispune de o mare forță, în regimurile totalitare, care îi lasă «puțin aer să respire» – nu libertatea nestînjenită, ci libertatea în doze homeopatice. De acest context a profitat regia românească în anii 60, cînd, pe fond de control politic limitat, ea nu a fost sufocată și a putut beneficia de fărîmele de libertate ce îi erau benefice. Spectacolele au produs atunci adevărate «minorități efervescente», pentru a relua un termen sociologic, și astfel, prin pasiunea publicului, se confirma... pasiunea teatrului. Ea, pe de altă parte, profita și de plus valoarea simbolică a succeselor din exterior. Asociere proprie unui deceniu, acela al destinderii parțiale, cînd interdicțiile își diminuaseră opresiunea nocivă. Brecht avea dreptate!

Constrângeri și destine individuale

Pentru a relua o formulă celebră a lui Boileau, putem spune «apoi veni *Revizorul*»... Și consecințele i-au fost dramatice. Regiei nu i se va mai acorda regimul privilegiat care-i asigurase reușitele precedente. Aceasta motivează valul de emigrație al regizorilor, ca artiști solitari. Nu mai circulă spectacolele, dar pleacă regizorii! Primul a fost Andrei Șerban, invitat la La MaMa din New-York. Pintilie, interzis de semnătură, în țară, colaborează cu Théâtre de la Ville, la Paris, sau pune în scenă în diverse teatre americane. Liviu Ciulei, puțin timp mai târziu, după o *Furtuna* memorabilă, se îndreaptă spre Australia și America. David Esrig și Vlad Mugur aleg Germania, Radu Penciulescu Suedia... Prezența teatrului românesc în afara hotarelor e văduvită de spectacole admirabile și se manifestă acum prin semnături personale, prin diseminarea regizorilor în lume. Nu echipe și spectacole, ci artiști însingurați asigură, în exterior, persistența școlii românești de teatru.

Ca fenomen contrapunctic, intervine reducerea maximală a turneelor și a prezenței în festivaluri internaționale, precum cel reputat de la Nancy, unde fu interzisă venirea spectacolului cu Molière/Bulgakov al lui Alexandru Tocilescu. Scandaloasă interzicere simptomatică. La Paris, am putut vedea, în anii 70, spectacole minore semnate de regizori ce cultivau relații intime cu Puterea, dar care au avut meritul de a reuni comunitatea emigranților dornici să vadă și să audă teatrul în limba maternă. Teatrul servea de focar identitar pe scurta durată a unor seri.

«Principiul Coloanei» se confirmă, căci, după expansiunea proprie anilor 60-70, se instaurează, în țară, o politică de repliere națională și de constrângere sistematică. Aceasta nu exclude emergența unor mari spectacole ce federau publicul exaltat, dar ele rămân constrânse teritorial. Aceste spectacole s-au constituit în surse de solidaritate produse de teatru pe timpurile asfixiante ale anilor 80. *Hamlet*, în regia lui Alexandru Tocilescu, *Îmbrăcați-i pe cei goi*, în regia Cătălinei Buzoianu, *Dom Juan*, în aceea a lui Valeriu Moisescu, *Richard al III-lea*, semnat de Silviu Purcărete, *Antoniou și Cleopatra*, al lui Mihai Măniuțiu... Ele devin adevărate focare de energie, ce asociază publicul și scena. Ele au întreținut și confirmat impactul teatrului ca posibilitate de comuniune. Dar, remarcă indispensabilă, aceste spectacole n-au circulat! Între teatrul românesc și cel

european căzuse o întunecată cortină, pe care, modest, am încercat să o sfîșii, vorbind, la Europa liberă, pentru a informa prietenii și spectatorii mai tineri, pentru a le furniza comentarii despre reușitele la care nu puteau asista. Pentru a onora artiștii din țară, care își continuau opera, în ciuda constrîngerilor drastic impuse. Dar, în lume, teatrul românesc încetase să fie prezent ca atare.

Această recluziune interioară a avut ca efect multiplicarea festivalurilor locale, sub egida lui Valentin Silvestru, care le anima și controla. Fără acces la exterior, redus la planul intern, teatrul se difuza și își exersa atracția grație acestor schimburi interurbane. În ciuda inflației care, în parte, le-a afectat impactul simbolic, aceste festivaluri au privilegiat, pe de o parte, o comunicare intensă între artiști și, pe de alta, o prezență a teatrului în orașe, ce le transformau în eveniment cultural și social. Și astfel, ele au contribuit la afirmarea interesului pentru teatru, care se definește ca unul dintre rarele fenomenele benefice ale comunismului, și nu doar în România. Acolo, pe timpuri de însingurare, teatrul a fost iubit. Ca în Rusia sau în Ungaria, ca la Varșovia sau la Praga.

Noua expansiune a colectivelor

Căderea lui Ceaușescu a focalizat privirile spre România și, în acest context privilegiat, vom asista la recunoașterea internațională a unui teatru izolat timp de un deceniu. Mai întîi, se impune prezența Teatrului Național din Craiova, grație tandem-ului admirabil pe care l-au constituit directorul său Emil Boroghină și regizorul-poet care e Silviu Purcărete. El nu avea nimic dintr-un debutant, o știam, căci ecoul spectacolelor sale, *Richard al III-lea* sau *Piațeta*, îmi parvenise, cînd eram interzis de revenire în România, grație unor povești confidențiale spuse de prieteni în cafenele sau camere de hotel. Visasem la teatrul lui Purcărete înainte de a-l vedea. L-am descoperit prima oară în Oltenia și i-am comunicat entuziasmul meu lui Renate Klett care, pentru a-mi verifica spusele, a venit la Craiova. Resimțind o egală satisfacție, ea a programat, în cadrul celebrului festival Theater der Welt, pe care îl conducea atunci, marele spectacol *Titus Andronicus cu scene din Ubu*. Spectacol care asocia, gemelar, dictatorul eliminat cu figura lui Titus asasin și pe aceea a lui Ubu, reprezentant grotesc al puterii definite prin exercițiul său absurd. L-am descoperit la München, unde el venea de la festivalul de la Montreal pentru a-și continua

traseul în lume, căci a cunoscut o notorietate unanimă. Un colectiv plasat sub amprenta unui artist se afla la originea reverberației teatrului românesc, la începutul anilor 90. Revenirea la o echipă și la succesele comune – iată secvența succesivă conform «principiului coloanei».

La Paris, primul invitat a fost, la propunerea mea, recitalul Eminescu, ce îi reunea pe Ion Caramitru și pe Dan Grigore, care apăreau, la Teatrul Athénée, ca mesageri ai unei națiuni liberate. Convinsesem pe directoarea de atunci, Josyane Horville, că sala se va umple datorită îndeosebi lui Caramitru, erou al Revoluției, dar ea a rămas aproape goală! «Unde sunt spectatorii români anunțați, dragă Georges?», m-a întrebat ea. Ei nu veniseră, am aflat apoi, datorită apelurilor Monicăi Lovinescu, care i-a incitat la boicotul recitalului. Din fericire, a fost prezent Emil Cioran însoțit de Constantin Tacu, directorul editurii l'Herne. Acelui seri i se datorează splendidul său text consacrat lui Eminescu.

În difuzarea teatrului românesc de atunci, argumentele politice vor interveni frecvent în mod flagrant. Împreună cu Borja Sitja, director artistic al teatrului Odeon, am imaginat un mare festival de artă românească. Întreg cartierul fusese mobilizat pentru cele mai diverse manifestări acceptate cu entuziasm datorită admirației produse de răsturnarea puterii comuniste de la București. În mod evident, factorul politic intervenea în această mobilizare. Cîteva săptămâni mai târziu, ecoul manipulărilor de la Timișoara și scandalul Mineriadei au redus disponibilitatea organizatorilor. După ce am aflat vestea, părăsind Odeonul, am căzut și mi-am rupt piciorul. Un accident ce confirma fizic decepția produsă: așa am plătit eu decepția suscitată de «revoluția» română!

Din programul prevăzut nu s-a menținut decît invitația unui colectiv, cel al teatrului „Bulandra”, cu *Hamlet*. Spectacol-fetiș, care suscitase fenomene de participare entuziastă la București. Semnat de Alexandru Tocilescu și avîndu-l pe Ion Caramitru ca protagonist, el a reunit, de astă dată, diaspora românească entuziastă. I-a urmat apoi un recital consacrat regilor shakespearieni semnat de Alexa Visarion, care îl mobilizase pe Ștefan Iordache pentru acest dificil *rendez-vous* cu marile figuri elisabethane. Pe vremuri tulburi, la Paris sau în lume, teatrul românesc s-a prezentat sub auspiciul lui Shakespeare și al inegalabilei sale forțe poetice. Pentru epoca plină de contraste pe care o trăiam, Shakespeare convenea cu predilecție. Și astfel România își regăsea statutul pe scena europeană.

Un succes și o rezonanță particulară va cunoaște Teatrul Național cu *Trilogia antică* semnată de Andrei Șerban, care, la revenirea în țară, își va relua celebrul triptic al tinereții sale realizat după colaborarea cu Peter Brook pentru *Orgahst*, la începutul anilor 70. Spectacolul va traversa lumea, de la Paris la São Paolo. Un alt colectiv asociat unei semnături de prestigiu va reprezenta, în epocă, teatrul românesc. El marchează un moment comunitar, care s-a împlinit pe scenele internaționale și a restabilit relația cu opera precedentă a lui Andrei Șerban, acum reînviată la București, într-un context plin de tensiuni.

Această revenire la circulație a trupelor confirmă, încă odată, «principiul Coloanei», căci, după reclusiunea antecedentă și reducția la dramatice destine individuale, expansiunea prin colective teatrale intervine, la începutul anilor 90, când, peste hotare, teatrul românesc beneficiază de un semnificativ capital de simpatie. Politica deține un loc important în fenomenul de atracție suscitată de colective recunoscute, care, în epocă, se revelă și confirmă așteptările suscitade. Entuziasmul va cunoaște o bruscă diminuare, căci degradarea relației cu România, sub impactul evenimentelor interne, afectează flagrant sensibilitatea internațională la manifestările sale culturale, teatrale îndeosebi. Simpatii sau repulsiile intervin în selecția spectacolelor și, uneori, chiar în evaluarea lor. Există întotdeauna o legătură mai mult sau mai puțin evidentă între prezența unor companii teatrale și realitatea politică a țării cărei îi aparțin.

Această propensiune pentru un colectiv se va continua, în particular, grație Teatrului „Radu Stanca” de la Sibiu, condus de Constantin Chiriac. El va deveni chiar emisarul internațional prioritar al teatrului românesc. Prezent la Edinburgh cu un mare succes, *Faust*, acesta va reveni apoi la Bruxelles și Budapesta, va fi invitat la Lisabona, cu *Electra*, sau la Bogota, cu *Godot*, la Paris, cu spectacole semnate de Gianina Cărbunariu sau Bogdan Georgescu. Pe de altă parte, difuziunea prezenței sale în lume se va dilata grație deschiderii spre Extremul Orient. Teatrul sibian va străluci în China sau Japonia, prin spectacole semnate de Silviu Purcărete. Dimensiunea colectivă, și de astă dată, rămîne decisivă. Și astfel, un oraș și teatrul său se bucură de o recunoaștere indiscutabilă pe toate meridianele, încît va sfîrși prin a reprezenta emblematic teatrul românesc.

Revenirea la aventuri individuale

«Principiul Coloanei» se confirmă de la începutul anilor 2000. Sigur, colectivul sibian își menține prezența în lume, dar nici un alt colectiv nu i-a succedat sau asociat. Dacă în anii 70, în urma constrângerilor și agravării situației politice, figurile exemplare ale regiei au optat pentru «marele exterior», acum asistăm la un fenomen similar, dar din motive distincte.

Nimeni nu se exilează sau nu adoptă drumul cu posibilități reduse de întoarcere. Silviu Purcărete va asigura mai mulți ani direcția Teatrului de la Limoges, fără a se implica veritabil și a cunoaște un succes egal cu acela al spectacolelor sale românești. Apoi, Gábor Tompa și Mihai Măniuțiu se vor consacra activității pedagogice, la San Diego sau Irvine. Alți colegi de generație vor adopta, în America sau Canada, sarcini similare. Ele rămân episodice și modeste pe planul impactului teatral.

Ulterior, în numele unor motivații artistice și economice, numeroși sunt cei care se vor consacra unor colaborări individuale, în diverse teatre. Reputației colectivelor îi succede valorizarea artiștilor români ca identități unice, ca reprezentanți ai unei culturi teatrale, dar mai ales ca valori intrinsece. Ei sunt percepuți asemeni unor creatori singulari.

Aceasta va implica o mutație semnificativă, distinctă de cea din anii 70. De această dată, regizori de vârste diferite răspund unor apeluri exterioare și asumă pariul de a lucra în alte contexte, în alte limbi, cu actori distincți. Uneori intervin singuri, alteori își constituie o mini-echipă de colaboratori naționali, dar, de fiecare dată, ei se reprezintă pe ei înșiși, fiind, totuși, parțial, asociați la scena românească. Andrei Șerban a colaborat cu Teatrul Național din Budapesta, Silviu Purcărete a circulat ca un electron liber și respectat între Bergen și Tokyo, între Moscova și Budapesta, între Porto și Liubliana. El a fost artistul de referință al teatrului românesc în lume! La rîndul său, Gábor Tompa a montat în America, Marea Britanie, Coreea, Ungaria sau Serbia... Felix Alexa a pus în scenă la Seul, iar Mihai Măniuțiu la Florența. Dar, o constantă se impune și ea merită semnalată: niciun regizor român nu pune în scenă un text românesc. Remarcă semnificativă pentru relația pe care ei o întrețin cu dramaturgia nouă și veche. Regizorii intervin în lume ca emisari ai marii literaturi mondiale.

Artiști deja afirmați, ei asumă aceste aventuri solitare în numele dorinței de a se confrunța și de a testa arta lor în contextul unor culturi teatrale diferite, dar fără a abandona întoarcerea în țară, care, pentru toți, rămîne teritoriul de referință, de înrădăcinare. Niciunul nu a manifestat intenția de a o părăsi, de a

se dedica teatrului doar pe teritorii străine. Perspectiva revenirii le e comună. Ei nu se confruntă cu violența «sfîșierii» impuse colegilor din generația precedentă, cărora reîntoarcerea la locul de origine le era strict limitată. «Plecăm de acasă», cum spunea Sorescu, pentru «a ne reîntoarce acasă». Aceasta-i varianta actuală a «regizorului rătăcitor», ce îl evocă evident pe «fiul rătăcitor» din parabola biblică.

Ceea ce putem constata e dimensiunea individuală a acestor experiențe, care rămîn izolate: ele nu constituie, ca în cinematograf, o școală românească, nu afirmă o identitate comună. Regizorii români în lume formează un arhipelag de singurătăți! Artiști care lucrează în exterior, în numele unor decizii artistice singulare, proprii, lipsite de spirit comunitar.

În ultimii ani, relația dintre exterior și interior devine mai fluidă, încît asistăm la emergența unor oameni de teatru din generațiile tinere, care practică sistematic transgresia frontierelor și refuză un atașament local, o apartenență. Ce le e propriu e un regim alternativ constant între entități culturale care coexistă, dar cărora ei nu se afiliază prioritar, nici uneia dintre ele. Alexandra Badea lucrează indiferent în România și Franța, Eugen Jebeleanu navighează între diverse țări europene. Fără a-și nega apartenența națională, ei se constituie în oameni de teatru cu vocație internațională. De această dată, se instaurează paritatea între un «acolo» și un «aici», între care artiștii circulă fără dificultate. Mai mult sau mai puțin singuri!

«Principiul Coloanei»

El implică un dinamism marcat de destinul istoric și de identitățile individuale, de politica culturală și de mutațiile generaționale. De aceea, observăm o dinamică proprie, ce definește teatrul unei țări ca România la răscruce de drumuri, animată de contradicții, pe care teatrul ca artă colectivă le înregistrează și cărora artiștii le resimt impactul.

«Coloana» e infinită pentru că alternează extensia și retenția. Și din aceasta provine o energie ...a reînnoirii, care nu implică o denegare a etapei precedente, ci doar o transformare. La infinit. Metamorfoză fără sfîrșit! Acea dintre colectiv și individual pe ...scena lumii.

Aceasta îmi e «mărturia», care poate păcătui prin uitări, dar, sunt convins, e lipsită de orice neadevăr. Cine va «mărturisi» pentru mine o va confirma. Am conștiința împăcată!

INDICE DE NUME

- Ács, Alajos, 564
Acterian, Haig, 294
Ádám, Ottó, 359
Adameşteanu, Gabriela, 680
Aderca, Felix, 136, 222, 743
Adler, Alfred, 756
Afrim, Radu, 192, 217, 341, 342, 561, 610, 712, 718, 751, 773
Akserhili, Aysil, 743
Albu, István, 556, 562
Alecsandrescu, Dan, 122, 245, 552, 553, 556
Alecsandri, Vasile, 135, 217, 228, 264, 294
Alexa, Felix, 86, 130, 554, 555, 557, 801
Alexa, Visarion, 192, 221, 341, 344, 435, 795, 799
Alexandrescu, Sică, 62, 139, 141, 145, 785
Alexandrescu, Timuş, 85
Alexandru, Radu F., 54, 77, 146, 169, 224, 228, 292
Alfaro, Luis, 752
Allen, Woody, 201
Anania, Valeriu, 218, 493, 548
Anderson, Mattias, 751, 752
Andrei, Violeta, 508
Andrieş, Alexandru, 660
Andrieş, Andi, 226
Anghel, Ion, 122
Anghel, Paul, 141, 289, 295, 302, 311, 680
Anghel-Stanca, Zoe, 25, 26, 190, 553
Anouilh, Jean, 152, 306
Anton, Florin, 755
Apahideanu, Tatiana, 685
Apostol, Radu, 136, 263, 265, 610, 716, 717, 727, 732, 740, 741, 743, 746, 748, 752, 762, 765, 768, 771, 773, 781, 782, 784, 787
Arden, John, 235, 575
Arghir, Olimpia, 141, 344, 549
Arion, George, 689
Arrabal, Fernando, 102, 502, 523
Astaloş, George, 46, 194, 218, 493
Atanasiu, Niky, 142
Băcanu, Alexa, 333, 610, 611, 735, 790, 791
Badea, Alexandra, 553, 753, 802
Băieşu, Ion, 46, 57, 85, 86, 88, 90, 96, 131, 136, 147, 161, 165, 177, 191, 194, 218, 219, 221,

- 222, 224, 231, 233, 234, 243, 260, 269, 273,
274, 281, 283, 292, 301, 307, 323, 324, 327,
328, 331, 332, 341, 424, 458, 459, 538, 546,
548, 549, 689, 755, 759
- Bajor, Andor, 355, 373
- Bălăiță, George, 680
- Bălănuță, Leopoldina, 137, 142, 194, 435
- Băleanu, Andrei, 81
- Balotă, Nicolae, 651, 672
- Băltărețu, Constantin, 757
- Ban, Cristian, 264, 265, 610, 790, 791
- Bănescu, Laurențiu, 750, 753, 754, 763, 774
- Bănică, George, 122
- Banu, George(s)**, 13, 16, 44, 196, 210, 623
- Baranga, Aurel, 34, 46, 90, 133, 136, 137, 139,
141, 143, 145, 146, 168, 172, 182, 184, 187,
191, 218, 222, 223, 231, 242, 252, 254, 261,
264, 269, 271, 281, 287, 300, 307, 315, 324,
325, 327, 328, 331, 337, 341, 343, 348, 349,
377, 415, 416, 417, 418, 497, 548, 607, 755,
759
- Barb, Alice, 34, 550, 557
- Barbu, Eugen, 155, 650, 651, 659, 680
- Barbu, Petre, 35, 718, 739
- Bardot, Brigitte, 411
- Barker, Howard, 313
- Bartfanof, Adrian, 763
- Barthes, Roland, 585, 586
- Băsescu, Traian, 640
- Beckett, Samuel, 82, 104, 112, 113, 114, 123,
172, 235, 276, 308, 449, 467, 523, 524, 525,
528, 534
- Beligan, Radu, 80, 224
- Benigni, Roberto, 201
- Berceanu, Alexandru, 135, 253, 441, 727, 732,
740, 741, 743, 746, 748, 750, 768, 774, 781,
787, 790
- Berechet, Mihai, 757
- Bereményi, Géza, 355, 564
- Berlogea, Ileana, 78, 217
- Berwanger, Nikolaus, 102
- Besoiu, Ion, 508
- Biberi, Ion, 256
- Bibicioiu, Ion, 84
- Bihoi, Diogene, 124
- Biró, József, 564
- Blaga, Călin, 753
- Blaga, Lucian, 21, 93, 100, 137, 221, 236, 258,
303, 411, 421, 450, 493, 494, 496, 497, 506,
655
- Blaier, Andrei, 659
- Blănaru, Ioana, 750, 753, 754, 774
- Blandiana, Ana, 60, 75, 385, 679, 680
- Bloos, Coca, 86
- Boda, Norbert, 232, 333
- Bodiciu, Dinu, 751, 753
- Bodnăraș, Emil, 299
- Bogoslava, Agnia, 142
- Boia, Lucian, 509
- Bordeianu, Magda, 63, 195
- Boroghina, Emil, 183, 798
- Boroianu, Radu, 84, 186, 232, 333
- Bostan, Elisabeta, 660
- Bourdieu, Pierre, 578
- Boureanu, Alexandru, 186
- Brad, Ion, 124, 155, 299
- Brad, Anca, 549, 561
- Brad, Mircea, 58, 62, 272, 291
- Bran, Tatiana Niculescu, 74, 690
- Brănescu, Mimi, 77, 751, 774
- Brătescu, Geta, 685
- Bratu, Lucian, 74, 684
- Braudel, Fernard, 697
- Brauner, Victor, 156
- Breban, Nicolae, 93, 280, 516, 517, 518, 549,
679, 680
- Brecht, Bertolt, 40, 152, 165, 177, 235, 490, 575,
577, 704, 796
- Brook, Peter, 130, 152, 173, 174, 710, 760, 800
- Buhagiar, Dragoș, 131, 197, 417, 418, 548

- Bukowski, Oliver, 713
 Bulandra, Tony, 141, 255
 Bunghez, Gheorghe, 84
 Buricea-Mlinarcic, C.C., 605, 608, 609, 722, 727, 734, 788, 790, 791
 Busuioceanu, Eugenia, 295
 Buzea, Constanța, 112
 Buzoianu, Cătălina, 73, 133, 148, 160, 162, 170, 192, 216, 221, 224, 347, 348, 428, 725, 759, 795, 797
 Buzura, Augustin, 658, 680, 689
 Cacoveanu, Viorel, 77, 85, 86, 90, 282, 549
 Călinescu, Florin, 55, 86
 Călinescu, Matei, 197, 388, 389
 Cămărășan, Mariana, 715
 Camus, Albert, 138, 148, 152, 202, 372, 411, 412, 503
 Caragiale, Ion Luca (I.L.), 21, 54, 71, 72, 73, 78, 79, 88, 145, 160, 161, 173, 176, 177, 189, 191, 200, 221, 224, 235, 245, 246, 252, 253, 255, 258, 260, 261, 294, 327, 332, 346, 348, 349, 386, 388, 389, 393, 395, 416, 479, 523, 535, 540, 550, 562, 605, 608, 734, 753, 760, 767, 771
 Caragiu, Toma, 76, 135, 195, 232, 387, 488, 660
 Caraman, Ștefan, 605, 712, 727, 739, 753
 Caramitru, Ion, 119, 121, 123, 289, 290, 305, 556, 574, 730, 799
 Carandino, N., 256, 303, 479, 480, 494
 Caranfil, Nicolae (Nae), 55, 688, 692, 693, 755
 Cărbunariu, Gianina, 36, 137, 262, 263, 320, 610, 707, 712, 714, 716, 717, 727, 732, 735, 740, 741, 742, 743, 744, 746, 748, 749, 751, 752, 753, 754, 762, 782, 789, 800
 Cariani, John, 201
 Cărmăzan, Ioan, 689
 Cărtărescu, Mircea, 681
 Cazacu, Luminița, 685
 Ceaușescu, Elena, 81, 84, 86
 Ceaușescu, Nicolae, 62, 86, 125, 203, 215, 216, 252, 259, 261, 281, 289, 299, 371, 383, 558, 559, 607, 636, 637, 639, 641, 642, 643, 677, 702, 708, 777, 798
 Cehov, Anton Pavlovici (A.P.), 56, 88, 160, 176, 190, 193, 215, 235, 289, 292, 313, 338, 359, 502, 524, 578, 579
 Celan, Paul, 470, 795
 Cella, Șerban, 755
 Cernăianu, Felicia, 685
 Cernat, Paul, 252
 Cernescu, Dinu, 25, 49, 139, 140, 144, 145, 194, 223, 342, 549, 688
 Chaplin, Charlie, 94, 270
 Chesa, Dumitru, 81
 Chiriac, Constantin, 293, 800
 Chirilă (Marian), Mona, 132, 192, 197, 217, 556
 Chirilă, Cătălin, 753
 Chirilă, Ioan, 91, 92
 Chișinevchi, Iosif, 261
 Chitic, Paul Cornel, 57, 169, 348, 493
 Cîntec, Olțița, 227, 230, 782
 Cioabă, Mirela, 34, 554, 556
 Cioran, Emil, 799
 Ciprian, George, 21
 Ciulei, Liviu, 24, 62, 152, 166, 176, 224, 251, 261, 262, 428, 488, 572, 573, 574, 577, 682, 683, 708, 795, 797
 Claudel, Paul, 155, 256
 Clément, Philippe, 118
 Coande, Nicolae, 290, 333
 Cocea, Dina, 85, 141, 289
 Cocora, Ion, 85, 123, 248, 438
 Codrescu, Constantin, 85, 206, 330
 Cojar, Ion, 79, 133, 221, 279, 425, 426, 435, 553, 599, 601, 755
 Colceag, Gelu, 198, 564
 Coldea, Raul, 610, 735, 790, 791
 Colpacci, Alexandru, 64, 66, 289, 561
 Coman, Cornel, 128, 169, 417, 488

Să nu privești înapoi

- Condurache, Dan, 55
Constantin, George, 179, 195, 259, 445, 554, 555
Constantinescu, Emil, 640
Constantinescu, Mircea, 122
Cornișteanu, Mircea, 31, 32, 34, 88, 185, 188, 202, 548, 549, 552, 554, 555
Coroamă, Sorana, 259, 261, 341, 469, 478, 479
Cosașu, Radu, 658
Cotescu, Octavian, 80, 195, 387, 573
Crăciun, Constanța, 259
Crăciun, Gheorghe, 670, 671
Crăciunescu, Ioana, 119, 121, 123, 557
Creangă, Șerban, 684
Crohmălniceanu, Ovid. S., 112, 490
Croitoru, Roxana, 290
Crudu, Dumitru, 712, 739, 785
Csíki, László, 357
Csiky, András, 166, 194
Csurka, István, 357, 360, 362, 363
Cucu-Popescu, Ana, 610, 735, 790
Czintos, József, 564
Dabija, Adina, 739
Dabija, Alexandru, 170, 192, 197, 202, 217, 230, 233, 244, 259, 265, 304, 319, 341, 342, 343, 513, 551, 763, 791
Damian, Iarina, 81, 142
Daneliuc, Mircea, 336, 683, 684, 689, 690, 697
Darie, Alexandru, 81, 278, 280, 755
Davidoglu, Mihail, 70, 134, 168, 191, 226, 258, 259, 265, 271, 281, 287, 324, 341, 377, 378, 379, 380, 382, 384
Davila, Alexandru, 189
Debord, Guy, 616
Demetrius, Lucia, 49, 88, 138, 140, 222, 223, 224, 258, 281, 342, 454, 549, 759
Demian, Iosif, 683, 684
Déry, Tibor, 364
Diaconu, Mircea, 119
Dimisianu, Gabriel, 300
Dimiu, Mihai, 102
Dinescu, Mircea, 75, 747, 751
Dinică, Gheorghe, 119, 142
Dinu, Miruna, 733
Dinulescu, Denis, 86, 147, 555, 556, 557
Dinvale, Mihai, 774
Djilas, Milovan, 654
Djuvara, Neagu, 267
Dobrin, Tamara, 84, 259
Dohotaru, Adrian, 46, 242, 282, 307, 508, 509, 511, 512, 514, 515, 560
Doinaș, Ștefan Augustin, 75, 261, 651, 672
Dorian, Dorel, 148, 150, 251
Drăgan, Bogdan-Cristian, 202, 333, 555
Drăgan, Mircea, 259, 689
Drăghicescu, Dumitru, 327
Drăghici, Alexandru, 299
Dragnea, Liviu, 640
Dragomirescu, Mihail, 294
Dragoș, Nicolae, 232, 417, 488, 489
Dragoș, Selma, 782
Dragun, Osvaldo, 574
Dukovski, Dejan, 745
Dulea, Mihai, 84, 424, 506
Dumitraș, Corneliu, 344
Dumitrescu, Marilena, 77
Dumitriu, Anton, 658
Dumitriu, Petru, 94, 549, 672, 680
Dumitru, Radu, 195, 196, 307
Dürrenmatt, Friedrich, 82, 522, 524, 529, 536
Eftimiu, Victor, 21, 258, 299
Eliade, Pompiliu, 148, 202, 294, 430, 689
Eörsi, István, 357, 361, 362, 364
Esinencu, Nicoleta, 750, 763, 764, 774
Esrig, David, 23, 24, 25, 152, 176, 192, 261, 588, 795, 796, 797
Esslin, Martin, 539

- Esterházy, Péter, 357, 364
 Everac, Paul, 32, 46, 72, 73, 86, 88, 96, 112, 121, 155, 165, 169, 184, 191, 222, 226, 228, 239, 271, 272, 275, 281, 284, 291, 295, 302, 307, 324, 332, 335, 348, 420, 421, 422, 423, 497, 549, 560, 607, 755
 Faifer, Florin, 26, 221, 607
 Fătulescu, Florin, 80, 194
 Faure, Élie, 659
 Fejes, Endre, 362, 363
 Fieroiu, Florin, 197, 417, 418, 548
 Florian, Călin, 187, 498, 555
 Föllmi, Beat A., 323
 Frisch, Max, 82, 152, 254, 490, 491, 503, 524
 Froda, Scarlat, 256
 Frunză, Victor Ioan, 34, 164, 170, 192, 195, 221, 223, 267, 330, 347, 550, 551, 552, 553, 554, 561
 Fuchs, Elinor, 531
 Gafencu, Grigore, 256
 Gáli, József, 368
 Galin, Carmen, 194
 Gană, George, 479
 Gârbea, Horia, 35, 131, 323
 Gárdos, Péter, 361
 Gârmacea, Ioan, 549
 Genet, Jean, 502, 523, 525
 Genoiu, George, 337
 Georgescu, Alice, 614
 Georgescu, Bogdan, 38, 320, 712, 715, 716, 733, 734, 735, 750, 754, 760, 774, 800
 Georgescu, Paul, 268
 Ghelerter, Moni, 138, 190
 Gheorghe, Ilie, 34, 232, 554, 555
 Gheorghe, Tudor, 185, 187
 Gheorghiu-Dej, Gheorghe, 252, 558
 Gherghe, Andi, 553, 721
 Gibson, Mel, 94, 595
 Gîdea, Suzana, 759
 Giurchescu, Lucian, 81, 82, 83
 Giurgiu, Tudor, 690
 Goffman, Ervin, 645, 789
 Goma, Paul, 689
 Gombrowicz, Witold, 216, 276
 Gopo, Ion Popescu, 83
 Gorea, Mirela, 194
 Görgey, Gábor, 360, 563, 564
 Gorzo, Andrei, 683
 Grand, Adriana, 238, 312, 550, 551
 Grecea, Olivia, 610
 Gremina, Jelena, 745
 Grigore, Dan, 256, 434, 766, 799
 Grigorescu, Dinu, 77, 78, 81, 83, 549
 Grigorescu, Ion, 135, 685
 Groșan, Ioan, 46, 95, 194, 689, 759
 Grotowski, Jerzy, 149, 152, 308, 710
 Gruia, Sandu Mihai, 108, 556
 Guga, Romulus, 25, 46, 57, 96, 161, 194, 196, 232, 234, 242, 273, 274, 284, 296, 301, 307, 338, 348, 349, 502, 503, 504, 538, 549
 Gulea, Stere, 202, 336, 683, 689
 Gusti, Paul, 257
 Hadji-Culea, Cristian, 160, 194, 204, 338, 550, 553
 Harag, György, 354, 372, 374, 579, 580
 Határ, Győző, 357
 Häulică, Dan, 113, 123
 Helmer, Ivan, 795
 Hergheliegiu, Teodora, 35, 262, 739, 751, 764
 Holban, Florica, 685
 Holban, Ioan, 160, 430, 670
 Horomnea, Dragomir, 169, 170
 Horville, Josyane, 799
 Hubay, Miklós, 357, 359, 362, 363
 Huxley, Aldous, 659
 Iacoban, Mircea Radu, 88, 90, 124, 191, 272, 282, 549
 Iancu, Cristina, 33, 42, 729

- Ichim, Florica, 255, 486
 Ieremia, Ioan, 34, 103, 289, 337, 550, 551, 554, 556
 Ierunca, Virgil, 656
 Igazsag, Radu, 685
 Ignat, Mihai, 717, 789
 Iliescu, Ion, 75, 144, 632, 633, 639, 650
 Iliescu, Nicolae, 194
 Ilieșiu, Mirel, 685
 Illyés, Gyula, 355, 357, 360, 363
 Imre, Sándor, 355, 356, 357, 360, 363, 371, 580
 Ioachim, Paul, 285, 344, 503
 Ioan, Cristian, 417, 531, 552, 553, 669, 725
 Ion, Vera, 733, 750, 753, 754, 764, 765, 773, 784
 Ionescu, Eugen (Eugène Ionesco), 82, 113, 148, 199, 220, 233, 235, 244, 245, 261, 308, 449
 Ionescu, Mircea M., 34, 77, 85, 246
 Ionescu, Nelu, 191, 200, 282, 292
 Ionescu, Petro, 610, 728, 735, 790, 791
 Ionescu, Șerban, 194
 Iordănescu, Ștefan, 551, 556, 751, 764
 Iorgulescu, Mircea, 124, 300, 438, 651
 Iosif, Mira, 25, 32, 34, 46, 47, 57, 59, 60, 86, 90, 102, 112, 142, 161, 191, 194, 195, 196, 211, 224, 225, 232, 234, 242, 254, 259, 272, 273, 282, 285, 294, 331, 332, 334, 479, 480, 488, 490, 491, 493, 551, 683, 684, 759
 Iosifescu, Silviu, 252
 Ispirescu, Mihai, 32, 85, 86, 146, 205, 218, 219, 234, 259, 272, 282, 505, 549
 Istrati, Panait, 135, 677
 Iureș, Marcel, 194, 713, 763
 Ivănescu, Mircea, 680
 Ivasiuc, Alexandru, 96
 Janovics, Jenő, 268, 371
 Jebeleanu, Eugen, 320, 672, 715, 802
 Johnson, Mark, 785
 Jude, Radu, 335, 684
 Juncu, Cristian, 751, 753, 774
 Kafka, Franz, 76, 104, 113, 120, 148, 503, 534
 Kantor, Tadeusz, 152, 529, 710
 Kao-Hsing-chien, 580
 Karambi, Polixenia, 80
 Karinthy, Ferenc, 360
 Kataev, Valentin, 228
 Keresztes, Cristina, 791
 Kinga, Kelemen, 290
 Kirițescu, Alexandru (Al.), 21, 132, 223, 244
 Kivu, Dinu, 259
 Klaic, Dragan, 538
 Klett, Renate, 798
 Koltès, Bernard-Marie, 130
 Kornis, Mihály, 355, 364
 Kott, Jan, 539, 796
 Kreisler, Georg, 596
 LaBute, Neil, 713
 Lakoff, George, 785
 Lansman, Emile, 570
 Lazăr, Dorina, 34, 129, 140
 Lázár, Ervin, 355, 563
 Lazăr, Ovidiu, 34, 120, 223, 549, 550, 551, 557
 Lăzurean-Gorgan, Monica, 684
 Leahu, Gheorghe, 102, 553
 Lebowitz, Fran, 272
 Lessing, Gotthold Ephraim, 287, 370, 580, 581, 582, 583, 584, 727
 Leu, Corneliu, 226, 497, 680
 Lezsák, Sándor, 357
 Logadi, Ecaterina, 253
 Logadi, Petre, 253
 Lőrinczi, László, 374, 579
 Lovinescu, Eugen, 294
 Lovinescu, Horia, 23, 46, 57, 72, 73, 121, 124, 136, 138, 139, 165, 168, 169, 184, 218, 222, 225, 228, 233, 237, 242, 244, 245, 246, 251, 252, 259, 271, 279, 281, 283, 284, 285, 286, 298, 299, 301, 323, 324, 325, 327, 331, 332,

- 377, 380, 382, 384, 430, 433, 497, 549, 550,
560, 600, 689, 759
- Lucaciu, Ileana, 508, 514
- Lucian, Ion, 83
- Lukács, György, 369, 401
- Lungeanu, Mihai, 34, 122, 337, 548, 552, 553,
554, 556, 557
- Lungu, Ana, 684
- Lupu, Mihail, 554, 574
- Măciucă, Constantin, 23, 82, 392
- Macrinici, Olga, 720
- Macrinici, Radu, 35, 605, 707, 718, 727, 737,
739
- Madách, Imre, 580
- Maican, Aurel Ion, 257
- Maiorescu, Toma George, 46, 156, 294
- Makk, Károly, 361
- Mălăele, Horațiu, 34, 119, 278, 285, 331, 549
- Malița, Liviu, 64, 173, 266, 295, 362, 377, 420,
455, 537, 641
- Malraux, André, 659
- Mamet, David, 162, 713
- Mandache, Rodica, 129
- Mandea, Nicolae, 609, 712, 720, 727, 732, 740,
763, 767, 768, 769, 775, 781
- Manea, Aureliu, 152, 187, 194, 200, 217, 292,
408, 795
- Manea, Norman, 658
- Mănescu, Teodor, 169, 170, 203
- Măniuțiu, Mihai, 24, 132, 133, 170, 192, 194,
196, 202, 216, 220, 230, 311, 319, 330, 341,
425, 506, 551, 561, 795, 797, 801
- Mann, Thomas, 409, 659
- Manole, Ana Ruxandra, 333
- Manolescu, Nicolae, 99, 103, 294, 455, 670,
672, 675, 676, 681, 782
- Manolescu-Borșa, Maria, 263, 610, 611, 712,
715, 716, 717, 740, 749, 750, 753, 754, 760,
765, 773, 774, 775
- Manu, Sanda, 81, 82, 244, 341
- Mărăscu, Tudor, 87, 341, 551, 755
- Marcus, Manole, 684
- Marcus, Solomon, 659
- Mărgineanu, Ana, 320, 610, 716, 732, 740, 741,
748, 750, 759, 765, 773, 774, 775, 787
- Mărgineanu, Nicolae, 683, 689, 690
- Marin, Mircea, 84, 550, 551
- Marinca, Anamaria, 764
- Marinescu, Angela, 681
- Marinescu, Gilda, 179, 195
- Marinescu, Șerban, 689
- Marino, Adrian, 651, 672
- Márquez, Gabriel García, 658
- Martin, Gabriel, 337
- Martin, Mircea, 304, 531, 675, 680, 681, 701
- Marx, Karl, 76, 210, 627, 631, 633, 637
- Matei, Cosmin, 610
- Maximilian, Puiu, 83
- Mayenburg, Marius von, 745
- Mazilescu, Virgil, 121, 266
- Mazilu, Teodor, 46, 57, 75, 80, 82, 85, 86, 88,
90, 96, 128, 133, 136, 142, 146, 152, 155, 156,
161, 162, 164, 165, 168, 169, 170, 171, 177,
178, 183, 185, 187, 189, 191, 194, 195, 200,
205, 206, 211, 214, 218, 219, 222, 223, 224,
225, 231, 232, 233, 236, 242, 244, 245, 246,
247, 250, 260, 263, 267, 269, 271, 276, 281,
282, 284, 286, 287, 291, 295, 296, 297, 301,
307, 312, 314, 318, 320, 324, 325, 327, 328,
330, 331, 332, 338, 339, 343, 345, 347, 384,
386, 387, 388, 389, 390, 392, 394, 395, 396,
397, 398, 399, 400, 401, 403, 404, 407, 408,
409, 410, 411, 412, 413, 493, 538, 539, 546,
550, 551, 755, 759
- McDonagh, Martin, 713
- Meglei, Mircea, 124
- Méhes, György, 340, 353, 565
- Mercus, Eugen, 62, 435
- Mészáros, Márta, 361
- Mészöly, Miklós, 368

Michailov, Mihaela, 265, 417, 454, 610, 712, 716, 720, 726, 728, 750, 753, 754, 760, 764, 765, 766, 774, 784, 787

Micu, Dan, 259, 278, 456, 505

Micu, Dumitru, 670, 672, 673

Mihăescu, Lulu, 660

Mihăilescu, Magda, 685

Mihăilescu-Brăila, Ștefan, 344

Mihali, Valentin, 187, 232

Mihu, Iulian, 684

Milea, Ada, 197, 217, 230, 265, 551, 552, 762, 780, 787

Militaru, Sorin, 561

Millo, Matei, 94, 217, 265

Mircea, Dumitru, 252

Mirodan, Alexandru (Al.), 81, 175, 191, 224, 226, 271, 284, 328, 377, 382, 383, 384, 497, 551, 759

Mitcu, Claudiu, 789

Mitulescu, Cătălin, 691

Mladenovic, Ivana, 684

Modreanu, Cristina, 322, 783

Moisescu, Valeriu, 134, 148, 195, 253, 261, 425, 488, 489, 609, 747, 755, 763, 768, 781, 783, 784, 795, 797

Molière, 94, 118, 126, 134, 193, 228, 279, 330, 797

Moraru, Marin, 387

Moraru, Nicolae, 252

Morgenstern, Maia, 594, 766

Moțoc, Doru, 90

Motoi, George, 34, 551, 552

Mugur, Florin, 112

Mugur, Vlad, 25, 73, 137, 148, 152, 192, 219, 243, 244, 560, 561, 789, 795, 797

Müller, Heiner, 148

Mungiu, Cristian, 182, 419, 683, 690, 691, 693, 696

Muntean, Radu, 683, 689

Munteanu, Francisc, 226

Munteanu, Val, 205

Mureșan, Mircea, 557, 659

Mușatescu, Tudor, 21, 135, 189, 223, 233, 244, 286, 300, 324, 551, 688

Mușoiu, Dragoș Alexandru, 263, 333, 610, 790

Nádas, Péter, 353, 355, 357, 361, 364

Naghiu, Iosif, 25, 32, 34, 46, 47, 57, 86, 90, 102, 112, 142, 161, 191, 194, 195, 196, 205, 211, 222, 224, 225, 232, 234, 242, 254, 263, 272, 273, 282, 285, 294, 307, 331, 332, 334, 342, 488, 490, 491, 493, 551, 759

Nagy, István, 372, 551, 559

Narti, Ana Maria, 25, 259, 572, 576, 578

Naum, Gellu, 30, 34, 46, 86, 152, 155, 188, 194, 196, 214, 218, 219, 230, 231, 233, 241, 268, 280, 296, 311, 314, 324, 538, 551, 552

Neagu, Fănuș, 96, 138, 169, 170, 177, 179, 194, 234, 267, 281, 342, 481, 483, 552, 689

Nedelciu, Mircea, 268

Nedelcovici, Bujor, 689

Negrici, Eugen, 543, 671, 674, 675, 677

Neleanu, D.D., 79

Nelega, Alina, 38, 41, 239, 321, 608, 609, 701, 705, 726, 727, 728, 731, 737, 739, 753, 764, 783

Németh, László, 357, 359, 360, 363

Nicolae, Cristiana, 685

Nicolaescu, Sergiu, 163, 259, 289, 660, 695, 697

Nicolau, Valentin, 727

Niculescu, Ionuț, 225, 614, 690

Niculiță, Paula, 343

Nițu, Gelu, 122

Nițulescu, Vasile, 194

Novicov, Mihai, 252

Oltean, Daniel, 548, 549, 553, 720

Oproiu, Ecaterina, 32, 46, 169, 170, 175, 218, 224, 225, 264, 265, 269, 275, 282, 286, 327, 328, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 552, 560, 574, 575, 685, 759

Örkény, István, 352, 353, 354, 355, 357, 358, 360, 362, 363, 366, 368, 372, 563

- Osborne, John, 18, 235, 439
- Ossorovitz, Camillo, 141
- Paleologu, Alexandru, 121, 123, 636, 640, 651, 672
- Panamarenco, Radu, 122
- Papp, Doina, 505
- Papu, Edgar, 558, 672
- Paraschivescu, Constantin, 27, 416, 506
- Paraschivescu, Miron Radu, 425, 552
- Pardău, Platon, 272, 680
- Parhon, Victor, 259, 406, 607
- Pârvulescu, Constantin, 696
- Páskándi, Géza, 355, 357, 363, 372, 565, 579
- Pâslaru, Margareta, 660
- Patrichi, Gina, 80, 203
- Păun, Ioana, 253, 733, 734
- Păun, Raluca, 232, 333
- Păunescu, Adrian, 144, 651
- Păunescu, Ilie, 302, 303
- Pavel, Laura, 66, 266, 312, 342, 517, 522, 532, 638
- Pavelescu, Ioana, 55
- Păzgu, Alexandra, 611, 719, 720, 728
- Peca, Ștefan, 262, 610, 707, 712, 714, 716, 719, 726, 740, 743, 750, 751, 753, 759, 763, 765, 769, 772, 774, 775, 782, 784, 787
- Pecican, Alexandru, 93, 94, 95, 97, 98
- Pecican, Ovidiu, 138
- Pellea, Amza, 142, 333, 660
- Pellea, Oana, 107, 556
- Penciulescu, Radu, 25, 132, 145, 152, 166, 174, 176, 270, 590, 795, 796, 797
- Pepino, Marius, 488, 556
- Perahim, Jules, 197, 230, 551
- Perveli Vili, Nikolov, 221
- Peter, Ioan, 720
- Petrescu, Camil, 21, 75, 143, 236, 252, 253, 256, 258, 294, 302, 303, 333, 430
- Petrescu, Răzvan, 232, 268
- Piersic, Florin, 34, 137, 555
- Pintea, Adrian, 194
- Pinter, Harold, 228, 235, 523, 524
- Pintilei, Gabriel, 717, 750, 774
- Pintilie, Adina, 684
- Pintilie, Lucian, 23, 25, 152, 176, 195, 236, 261, 387, 404, 420, 574, 682, 683, 689, 697, 795, 796, 797
- Pîslaru, Dragoș, 505
- Pistiner, Ada, 684, 685
- Pița, Dan, 697
- Pitea, Maria, 750, 753, 754
- Pittiș, Florian, 508
- Pițurcă, Victor, 661
- Pogonat, Margareta, 124
- Poincaré, Raymond, 45
- Ponta, Victor, 640
- Pop, Elisabeta, 61, 63, 66
- Pop, Ion, 311, 681
- Pop, Simion, 299
- Popa, Constantin, 169
- Popa, Marian, 670, 673, 674
- Popa, Victor Ion (V.I.), 21, 244, 294, 300, 302
- Popesco, Elvire, 261
- Popescu Boieru, Irina, 221, 548, 549, 552, 553, 557
- Popescu Udriște, Ion, 757
- Popescu, Adriana, 607
- Popescu, Alexandru, 218, 306, 485, 486, 552
- Popescu, Cristian Theodor, 34, 143, 242, 254, 263, 264, 270, 287, 315, 337, 417, 418, 419, 548, 554, 610, 712, 733, 738, 762, 780
- Popescu, Dumitru, 139, 142, 261, 279, 299, 759
- Popescu, Dumitru Radu, 25, 32, 46, 58, 60, 62, 70, 72, 73, 88, 90, 96, 102, 128, 133, 135, 137, 146, 152, 155, 161, 168, 169, 172, 173, 174, 176, 177, 178, 179, 183, 184, 191, 194, 202, 204, 218, 219, 221, 222, 224, 228, 233, 234, 236, 246, 247, 248, 263, 267, 275, 279, 280, 282, 284, 289, 291, 294, 295, 296, 301, 306,

Să nu privești înapoi

- 312, 323, 324, 331, 332, 337, 339, 341, 342,
344, 345, 348, 349, 435, 436, 437, 439, 440,
493, 538, 552, 560, 679, 759
- Popescu, Emilia, 292
- Popescu, Horea, 689
- Popescu, Leta, 263, 610, 790, 791
- Popescu, Marian, 28, 33, 47, 131, 404, 508, 509,
607, 702, 726, 762
- Popescu, Mihai, 260
- Popescu, Mitică, 194
- Popescu, Petre, 508
- Popescu, Stela, 81, 83, 292
- Popescu, Tudor, 32, 78, 80, 84, 86, 90, 137, 146,
169, 217, 259, 260, 272, 282, 289, 291, 327,
331, 336, 337, 342, 552
- Popovici, Alecu, 226, 324
- Popovici, Ileana, 259
- Popovici, Iulia, 24, 35, 37, 419, 609, 733, 735,
740, 742, 754, 787
- Popovici, Slavomir, 685
- Popovici, Titus, 60, 67, 96, 211, 226, 228, 252,
279, 289, 295, 324, 659, 673
- Porumbescu, Ciprian, 777
- Porumboiu, Corneliu, 683, 696
- Preda, Marin, 46, 132, 336, 469, 470, 471, 472,
474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 551, 623,
658, 671, 672, 676, 680, 689
- Puiu, Cristi, 683, 684, 696
- Purcărete, Silviu, 133, 170, 174, 184, 185, 186,
202, 204, 216, 225, 291, 319, 336, 337, 561,
580, 730, 795, 797, 798, 800, 801
- Rădescu, Voicu, 714, 763
- Radnóti, Zsuzsa, 371, 372
- Râpeanu, Valeriu, 23, 25, 78
- Rațiu, Nicolae, 633, 643, 746, 747, 763
- Ravenhill, Mark, 745, 784
- Razumovskaia, Ludmila, 164, 289
- Rebengiuc, Victor, 238
- Rebreanu, Vasile, 76, 243, 245, 553, 554, 555,
556, 564
- Reinhardt, Max, 260
- Repan, Alexandru, 34, 119, 121, 123, 124, 549,
550
- Riefenstahl, Leni, 272
- Rotaru, Ion, 670
- Rotescu, Eugenia Anca, 608
- Runcan, Miruna, 22, 23, 33, 37, 133, 264, 296,
408, 481, 605, 606, 707, 722, 728, 734, 780,
785, 788
- Rusu, Marcela, 139
- Sadova, Marieta, 258, 341
- Sagan, Carl, 244, 659
- Saizescu, Geo, 134, 344
- Sandu, Gabriel, 720
- Sandu, Mircea, 661
- Săraru, Dinu, 55, 62, 203
- Sarkadi, Imre, 355, 356, 357, 360, 363
- Sartre, Jean-Paul, 152, 172, 372, 411, 412, 441,
503
- Șarvari, Eugenia, 290
- Sas-Marinescu, Raluca, 610, 789, 790
- Sastre, Alfonso, 762
- Sava Băleanu, Petre, 251
- Sava, Ion, 257, 294, 302
- Sava, Octavian, 553
- Scarlat, Nicolae, 34, 121, 123, 124, 126, 230,
256, 550, 552, 553, 556, 557
- Schwajda, György, 355
- Schwartz, David, 265, 610, 715, 716, 728, 733,
734, 760, 790
- Schwartz, Gheorghe, 101
- Sebastian, Mihail, 21, 135, 147, 189, 201, 244,
246, 300, 302, 430
- Seciu, Valeria, 119, 133
- Șelmaru, Traian, 224, 252
- Șeptilici, Mircea, 757
- Șerban, Alex. Leo, 683
- Șerban, Andrei, 152, 192, 194, 216, 217, 244,
270, 310, 425, 444, 445, 561, 574, 575, 577,
578, 708, 795, 796, 797, 800, 801

- Șerbănescu, Eugen, 330
- Sever, Alexandru, 46, 169, 222, 224, 272, 281, 283, 296, 466, 467, 538, 553
- Shakespeare, William, 31, 56, 70, 134, 137, 146, 148, 152, 166, 172, 176, 183, 184, 185, 186, 188, 193, 198, 202, 205, 215, 218, 223, 232, 235, 236, 237, 256, 270, 279, 291, 305, 313, 330, 333, 338, 342, 344, 411, 536, 539, 540, 555, 573, 574, 575, 576, 577, 606, 613, 659, 702, 799
- Sigurjonsson, Havar, 752
- Silvestru, Valentin, 23, 25, 59, 63, 64, 79, 85, 91, 124, 125, 290, 403, 404, 436, 508, 576, 607, 614, 798
- Simion, Eugen, 294, 445, 469, 470, 474, 681
- Simionescu, Ion, 84
- Simuț, Ion, 671, 673
- Sîrbu, Eva, 685
- Sîrbu, Ion D. (I. D.), 34, 46, 47, 94, 96, 100, 137, 185, 186, 187, 188, 194, 202, 218, 222, 261, 279, 280, 283, 286, 307, 324, 333, 493, 494, 496, 497, 499, 501, 553, 677
- Sitaru, Adrian, 789
- Sițja, Borja, 799
- Slătineanu, Geta, 757
- Solomon, Alexandru, 688
- Solomon, Dumitru, 30, 32, 34, 46, 57, 146, 147, 148, 155, 156, 161, 189, 191, 194, 214, 215, 218, 219, 221, 222, 224, 231, 234, 242, 246, 248, 260, 267, 273, 283, 285, 291, 294, 296, 307, 309, 318, 323, 324, 325, 327, 328, 331, 332, 333, 342, 460, 461, 462, 463, 465, 493, 538, 546, 553, 614, 702, 703, 759
- Sorbul, Mihail, 244, 301, 303
- Sorescu, Marin, 25, 31, 32, 33, 34, 46, 57, 61, 70, 72, 73, 75, 84, 85, 86, 94, 95, 131, 132, 133, 134, 135, 137, 142, 143, 144, 145, 146, 152, 155, 165, 168, 169, 171, 175, 178, 179, 184, 185, 186, 187, 188, 191, 194, 195, 197, 202, 205, 207, 211, 218, 219, 222, 225, 231, 232, 233, 234, 236, 241, 243, 244, 245, 246, 247, 251, 260, 263, 267, 273, 281, 283, 286, 291, 296, 301, 307, 309, 310, 311, 314, 324, 327, 330, 331, 332, 333, 337, 339, 345, 348, 349, 384, 385, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 491, 492, 538, 540, 546, 554, 555, 562, 607, 608, 671, 759, 802
- Sorescu, Sorina, 186
- Sorkin, Adam, 186
- Spiró, György, 353, 355, 356, 357, 361, 363, 372, 563, 564
- Srbijanović, Biljana, 745, 762
- Stafford-Clark, Max, 784
- Stan, Monica, 74, 684
- Stanca, Dominic, 555
- Stanca, Radu, 46, 94, 95, 100, 194, 195, 251, 261, 292, 312, 337, 417, 496, 497, 555, 672
- Stancu, Natalia, 64, 83, 299, 607
- Stancu, Zaharia, 139, 299, 479, 481, 672
- Stănescu, Nichita, 123, 150, 266, 591, 671, 679, 680
- Stănescu, Saviana, 35, 164, 707, 712, 718, 719, 737, 738, 739
- Starciuc, Mariana, 720
- Ștefănescu Delavrancea, Barbu, 100, 189, 244, 265, 330
- Ștefănescu, Alex., 89, 670, 676
- Ștefănescu, Cecilia, 690
- Ștefănescu, Mircea, 147, 223, 270, 300, 555
- Sterian, Jean Lorin, 774
- Stewart, Ellen, 174, 578
- Stiopul, Savel, 684
- Stoenescu, Virgil, 226, 553
- Stoica, Chivu, 143
- Stoica, Tudorel, 661
- Sturdza Bulandra, Lucia, 255
- Sütő, András, 134, 253, 353, 355, 357, 363, 366, 373, 374, 565, 579
- Szabó, Magda, 355, 358, 359, 363, 563, 564
- Szajna, Józef, 590
- Szczepanik, Petr, 697
- Székely, Csaba, 611, 720, 721

Székely, János, 355, 357, 363, 366, 371, 372, 374, 565, 579
Szilágyi Varga, Zoltán, 685
Szörényi, Levente, 356
Tabori, George, 357
Tacu, Constantin, 799
Tamási, Áron, 357, 358, 362, 363
Tănase, Dinu, 683
Tapalagă, Rodica, 80
Tapalagă, Ștefan, 81, 755
Tărchilă, Dan, 100, 226, 295
Tatos, Alexandru, 683
Tauf, Anton, 95, 310
Tăușance, Vlad Ioan, 751, 764, 774
Tăutu, Nicolae, 226
Teodorescu, Leonida, 307
Térey, János, 365
Tismăneanu, Vladimir, 425, 660
Tita, Ștefan, 226
Tocilescu, Alexandru, 85, 86, 134, 230, 259, 288, 305, 552, 730, 795, 797, 799
Toffler, Alvin, 653, 659
Tompá Gábor, 192, 195, 267, 292, 562
Top, Marcel, 330, 507, 549, 753
Țuculescu, Radu, 95
Tudor, Corneliu Vadim, 639, 650, 651
Tudor, Gabriela, 131
Țuțea, Petre, 149
Tzara, Tristan, 156
Übersfeld, Anne, 193
Udrea, Cornel, 555
Ujică, Andrei, 660, 789
Uricariu, Eugen, 651
Urșianu, Malvina, 685
Ursu, Timotei, 556, 684
Vălean, Andreea, 263, 320, 711, 712, 720, 727, 732, 733, 738, 739, 740, 741, 743, 748, 762, 763, 767, 768, 771, 777, 780, 782, 787
Valletti, Serge, 570

Varapaev, Ivan, 745
Vartic, Ion, 243, 252, 310, 312, 479, 494, 516, 677
Vasile, Radu, 140, 640
Verdery, Katherine, 641, 642, 643, 644, 645, 646
Verne, Jules, 659
Veroiu, Mircea, 192, 683, 689, 690
Vianu, Lidia, 186
Vianu, Tudor, 294
Vidu, Carmen Lidia, 610
Vîrîpaev, Ivan, 713, 751
Vișan, Dorel, 34, 72, 435, 553
Visky, András, 290, 370, 580
Vișniec, Matei, 21, 30, 34, 43, 46, 89, 103, 104, 121, 123, 125, 155, 161, 194, 196, 197, 199, 225, 231, 242, 266, 276, 280, 290, 292, 317, 337, 519, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 546, 556, 557, 561, 562, 605, 703, 704, 705, 708, 728
Vitner, Ion, 252
Vlad, Geta, 122, 343
Vlad, Gheorghe, 343
Voicu, Bogdan, 122, 557, 714, 763
Voinescu, Alice, 302
Voitin, Alexandru (Alex.), 191, 281, 306, 497
Voronca, Ilarie, 156
Vörösmarty, Mihály, 564
Vulpe, Cornel, 81, 549
Weiss, Peter, 502, 704
Weöres, Sándor, 355, 357, 358, 363, 366
Wesker, Arnold, 235
Wexler, Eta, 469
Wilk, Elise, 36, 611, 715, 720, 721, 774
Zaharia, Adriana, 60, 217, 660, 740, 742, 750, 752, 774, 775
Zamfirescu, George Mihail (G.M.), 21, 66, 135, 257, 300, 486
Zilber, Belu, 646
Zografi, Vlad, 35, 161, 330, 416, 605, 712, 718, 725, 739

Gabriela ADAMEȘTEANU Radu AFRIM ALBU István Felix ALEXA
 Radu F. ALEXANDRU Radu APOSTOL BÁCS Miklós Gelu BADEA
 George BANU Petre BĂCIOIU Alexandru BERCEANU BODÓ Ottó
 BODOLAY Géza Marius BODOCHI Emil BOROGHINĂ Oana BORȘ
 Alexandru BOUREANU Mircea BRADU Viorel CACOVEANU Gianina
 CĂRBUNARIU Dinu CERNESCU Ruxandra CESEREANU Justin
 CEUCA Constantin CHIRIAC Călin CIOBOTARI Oltița CÎNTEC
 Nicolae COANDE Ion COCORA Aurel CODOBAN Sanda CORDOȘ
 Mircea CORNIȘTEANU Radu COSAȘU Gheorghe Albert COSTEA
 George COSTIN Emil COȘERU Rareș CRĂIUȚ Oana CRISTEA
 GRIGORESCU Roxana CROITORU Miriam CUIBUS Alexandra DIMA
 Alexandra FELSEGHI Zeno FODOR Dragoș GALGOȚIU GÁSPÁRIK
 Attila Daiana GÂRDAN Alex GOLDIȘ Olivia GRECEA Dinu
 GRIGORESCU Cristian HADJI-CULEA Anca HAȚIEGAN Mircea Radu
 IACOBAN Cristina IANCU Florica ICHIM Mircea M. IONESCU KISS
 Csaba Dorina LAZĂR Marius LAZĂR Ovidiu LAZĂR Ion Bogdan
 LEFTER Ștefan LUPU Maria MANOLESCU BORȘA Cătălin MARDALE
 Doru MAREȘ Vlad MASSACI Andrei MĂJERI Mihai MĂNIUȚIU
 Gheorghe MILETINEANU Sorin MITU Cristina MODREANU Maia
 MORGENSTERN Răzvan MUREȘAN Ana Maria NARTI Alina
 NELEGA Radu NICA Filip ODANGIU Diana OPREA Nicolae OPREA
 Doina PAPP Laura PAVEL Ovidiu PECICAN Mihai PEDESTRU
 Constantin PÎRVULESCU Doru POP Elisabeta POP Leta POPESCU
 Marian POPESCU Theodor-Cristian POPESCU Silviu PURCĂRETE
 Angelo RABABOC Cornel RĂILEANU Valeriu RÂPEANU Anca
 ROTESCU Miruna RUNCAN Andrei RUS Octavian SAIU Eugenia
 SARVARI Raluca SAS MARINESCU Dinu SĂRARU Gheorghe
 SCHWARTZ Gherghina SELEUȘAN-CRISTEA Carmen STANCIU
 SZABÓ Attila Andrei ȘERBAN Corina ȘUTEU Sânzâiana TARTĂ Ioana
 TOLOARGĂ TOMPA Andrea Claudiu TURCUȘ Andrei ȚĂRANU
 Roxana ȚENȚEA Andreea VĂLEAN Alexa VISARION VISKY András
 Matei VIȘNIEC Irina WOLF Maria ZĂRNEȘCU

